

Cinema & Jazz Voyeur (Spike Lee i Terence Blanchard)

Petros Màrkaris

temps moderns

papers de cinema



núm. 155 Setembre 2009



temps moderns papens de cinema
Edició mensual Setembre 2009 Núm. 155

Edita

Centre de Cultura "SA NOSTRA" Carrer Concepció, 12 07012 Palma
Telèfon 971 725 210 Fax 971 713 757 jvidala@fundacio.sanostra.es

Director

Jaume Vidal

Secretari Redacció

Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions

Jeroni Salom i Martí Martorell

Consell de redacció

Francisca Niell, Eva Mulet i Antoni Sorà

Fotografies

Arxiu Centre de Cultura

Disseny maqueta / portada

Santamà dissenya

Imprimeix

Gràfiques Planisi, SA Dipòsit Legal: PM 648-1994

Temps Moderns no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors. Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Formentera, Ciutadella i Palma; llibreria Embat, llibreria Ereso, llibres Mallorca, llibreria Espirafocs (Inca) i als cines Portopí i Renoir.

Sumari

- 2 Editorial
- 4 VISIÓ DIGITAL. *Phantom* (F. W. Murnau, 1922)
per Miquel Alenyà
- 6 VISIÓ DIGITAL. *L'home de Londres* (Béla Tarr, 2007)
per Miquel Alenyà
- 8 Amistat i sexualitat a *Fresa y chocolate*
per Carles Cabrera
- 10 Estrenes 2009
per Carles Fabregat
- 14 La pel·lícula de la història. Els homes que sí que estimaven les dones
per Francesc M. Rotger
- 17 Església i poder
per Joan Ferrer Miserol
- 19 La tricefàlia de David Lynch
per Pere Antoni Pons
- 21 Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (VIII)
Altres nins, altres pel·lícules...
per Gabriel Genovart
- 32 Novetats llibres
- 33 Albert R. Broccoli. Un americà al cinema anglès
per Xavier Jiménez
- 37 Els ulls de Jodorowsky (8)
Santa Sangre i *Garras de Ángel* i *Los Borgia*: el Jodorowsky més barroc
per Leazah Zelaz
- 41 Bandes de so. Javier Navarrete: la força del so
per Házael González
- 42 Karl Malden: "No surtin de casa sense ella!"
per Xavier Jiménez
- 45 *Un toque de canela*
per Sergio Fernández Pinilla
- 46 Apunts a contrallum. Identitats disoltes
per Josep Carles Romaguera
- 47 (G)astronomia cinematogràfica
per Carles Sampol
- 48 Cinema a "SA NOSTRA"
Les pel·lícules del mes de setembre

*Quatre estacions omplen l'espai
d'un any;
hi ha quatre estacions a la ment
d'un home*

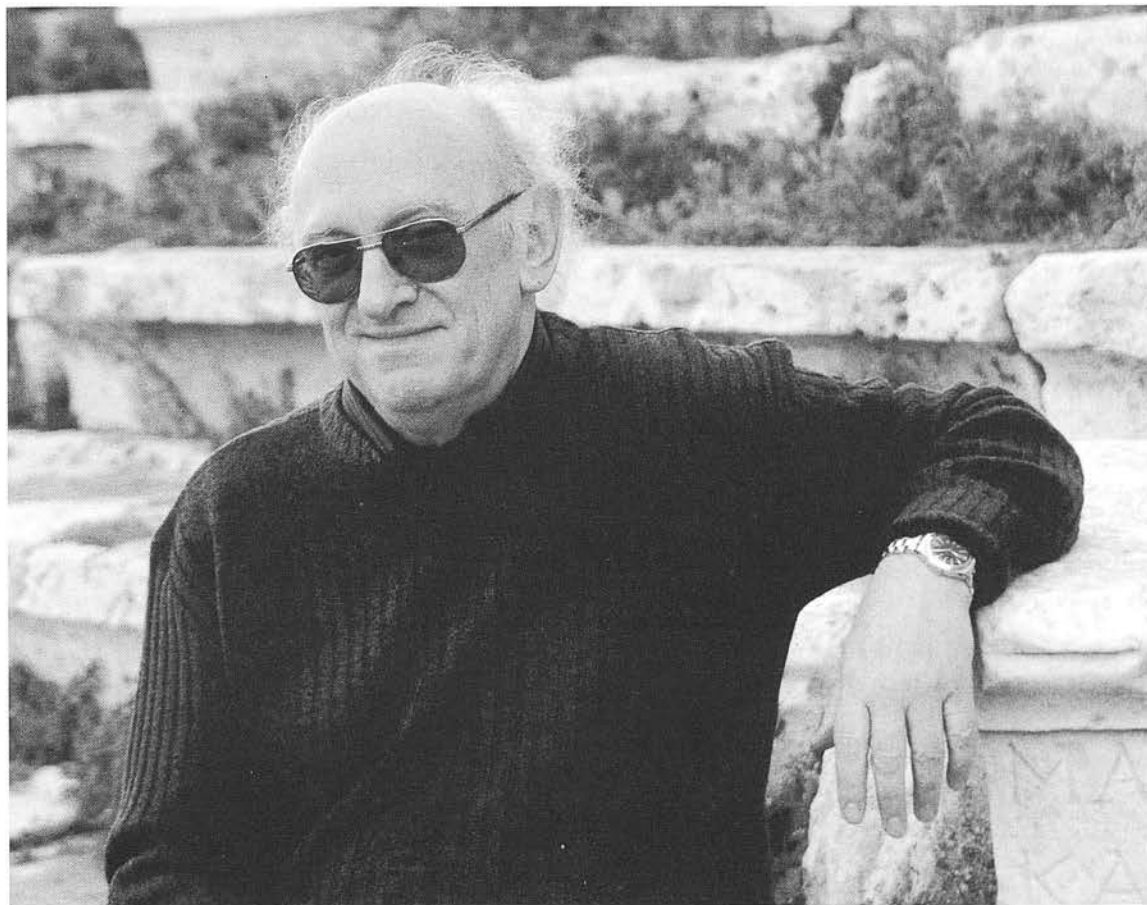
John Keats

Vàrem fer curt amb les previsions meteorològiques i amb les recomanacions referides a capells i altres proteccions. Les temperatures darreres del mes d'agost ens han fet quasi oblidar les nits fresques de juliol. L'estiu és una època amb forta personalitat i no passa mai desapercbut.

Han estat unes vacances intermitents. Temps Moderns no ha restat dins un letarg ni en posició d'esquena a terra al llarg d'aquests dos mesos. El mes de juliol vàrem tenir una tercera edició de *Cuina i Cinema* al Centre de cultura, amb la projecció de *The van*, del millor **Stephen Frears**, amb l'assistència del seu protagonista, **Colm Meaney**, que fou presentat per **Antoni Bestard**. Ambdòs, actor i director, es comprometeren a presentar en aqueix mateix escenari el llargmetratge que començaran a rodar el mes de gener. Un sopar irlandès dirigit per Meaney va arrodonir l'acte, una baula afegida a les dues anteriors sessions dedicades a Cuba i Índia respectivament. La quarta no es farà esperar, aquest mes de setembre, dia 24, l'escriptor **Petros Màrkaris**, o tal vegada serà el comissari **Kostas Haritos**, ens presentarà la pel·lícula *Un toque de canela* de **Tassos Boulmetis** i ens introduirà en un sopar grec. Cinema i cuina, una combinació perfecta.

Tanmateix, el toc grec del mes de setembre arribarà acompanyat de les pel·lícules *Miracle at St. Anna* i *When the Levees Broke*, aquesta darrera en dues parts, una col·laboració amb **Jazz**

Voyeur que haurà de tenir continuïtat. També el mes de setembre, es presentarà el setè volum de la col·lecció literària de Temps Moderns titulat **La psicologia infantil en el cine**, un nou recull d'articles de **Gabriel Genovart**. Temps Moderns ha estat present també a la **Universitat Catalana d'Estiu de Prada de Conflent**. De tot el programa d'activitats desenvolupades, cursos i projeccions, en tendreu informació a propers números de la revista.

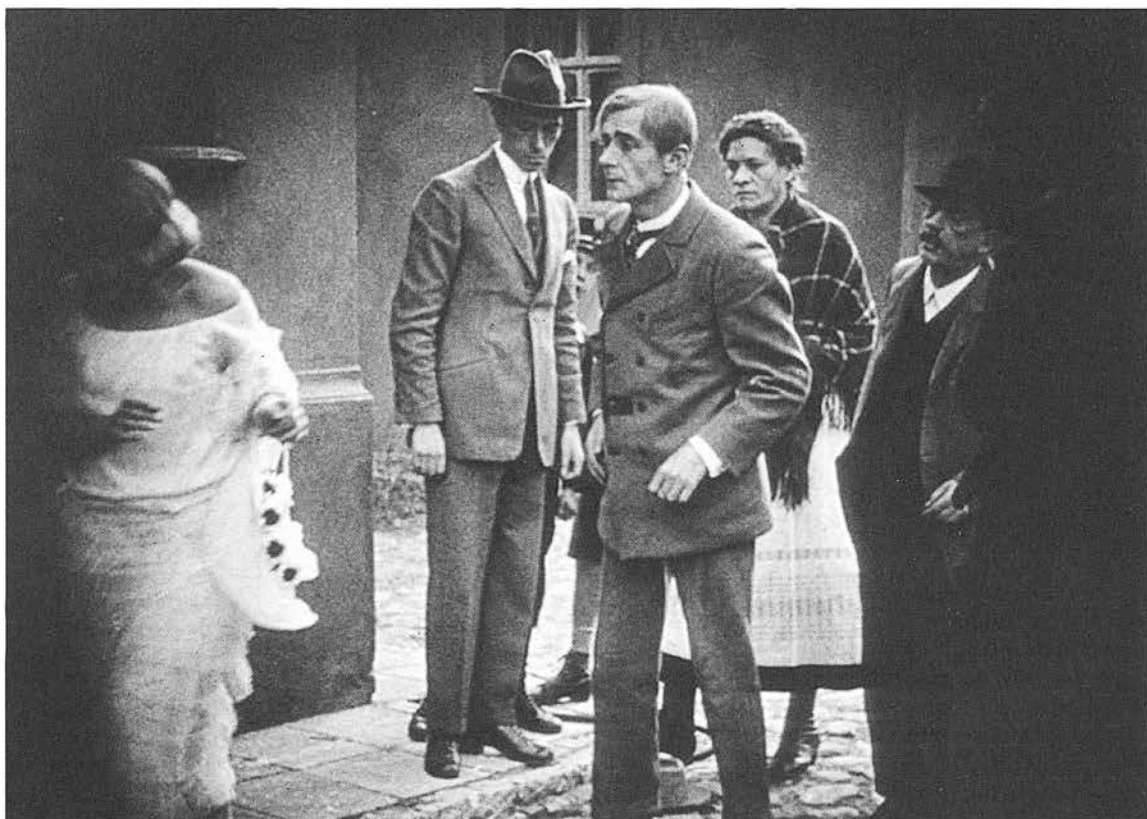


Petros Mărkariș

VISIÓ DIGITAL

Phantom (F. W. Murnau, 1922)

Miquel Alenyà



Drama psicològic, no sobrenatural, del realitzador F. W. Murnau, de dues hores de durada. El guió, molt detallat i precís, escrit per Thea von Harbou *Metròpolis*, Fritz Lang, 1927)² amb la col·laboració de Hans Heinrich von Twardowski (no acreditat), adapta la novel·la *Phantom*, de Gerhart Hauptmann (1862-1946), publicada en el *Berliner Illustrierte Zeitung*, del 5/II al 1/IV de 1922. Es va rodar, entre maig i setembre de 1922, en escenaris exteriors de Neubelsberg (Potsdam, Alemanya) i a l'estudi Bioscop-Atelier (Neubabelsberg), amb un baix pressupost. Produït per Erich Pommer *El gabinet del Dr. Caligari*, Wiene, 1920) per a Uco-Film GmbH, se projecta per primera vegada en públic el 10-XI-1922 (Dusseldorf) i s'estrena amb tots els honors, amb motiu del 60è aniversari d'Hauptmann, el 13-XI-1922 a l'Ufa-Palast (Berlín).

L'acció dramàtica té lloc a Breslau (Alemanya) i a un petit poble de la idíl·lica vall d'Hirschberg (Alemanya). Lorenz Lubota (Abel) és un modest empleat administratiu de l'ajuntament. És innocent, honest i sensat. Dedicava el seu temps lliure a escriure poemes. És fantasiós i somniador: viu més en un món imaginari que en el real. Ambiciosa adquirir fama i guanyar molts diners amb els seus versos. El seu fràgil equilibri emocional i mental se posa de manifest quan se comporta com si fos el poeta més gran del món. Viu pobrament amb sa mare (Richard), el seu germà menor Hug (Twardowski) i

sa germana Melània (Nissen). Senten estimació per ell l'enquadrador Starke (Ettlinger), sa filla Maria (Dagover) i la rica prestamista Schwabe (Berger), germana de sa mare. Quan coneix Verònica Harlan (Putti), jove filla d'un ric comerciant de la localitat, en resta fascinat i perd el control sobre ell mateix.

El film suma drama, fantasia, història d'amor, anàlisi psicològica i crítica social. És una pel·lícula muda, que va estar perduda fins que el 2002 se'n va trobar una còpia completa en bon estat de conservació. Restaurada per la Fundació F. W. Murnau, va ser editada en DVD (12-IX-2006). Sota l'aparència d'un drama senzill d'amors impossibles, Murnau fa una profunda i impressionant anàlisi psicològica. Per mitjà d'indicacions, insinuacions i subtils suggerències, descriu el descens d'un modest funcionari municipal, innocent i simple, als inferns de la maldat i la follia. Els mals s'inicien quan és atropellat pel cotxe de passeig de Verònica, de la qual s'enamora de cop. La seva imatge idealitzada es converteix en obsessió. Les visions oníriques que té d'ella cada vegada són més distorsionades, falsejades i privades de vida, tot demostrant el progrés del desordre interior del protagonista. Els records de l'accident, cada vegada més boirosos i violents, mostren la progressiva pèrdua de la lucidesa i de l'equilibri mental del personatge. El bes dels germans (Hug i Melània) suggereix les tendències incestuoses del narrador.

L'autocontemplació narcisista de Melita (Putti) al mirall denuncia la vanitat, l'egolatria i l'amor patològic que el narrador guarda d'ell mateix. La reiteració d'imatges reflectides en miralls, les projeccions d'ombres immenses i amenaçadores, els temors obsessius a la mort i altres referències, revelen les fractures mentals i espirituals d'una persona que ha perdut el seny i s'ha convertit en insà pregoner de la mort. No l'afecten només problemes obsessius i fixacions romàntiques: els seus mals mentals són més amplis, més profunds i més greus. El somni del ciclista voltant la imaginària vagina de Melita es refereix molt probablement a la misoginia de Lorenz i a la seva repressió i frustració sexual.

Els dobles juguen un important paper en el film. Hi ha quatre parelles: el pacífic Hug i el pocavergonya Wigottschinski (Edthofer), la mare i la tia, Maria i Melània, Verònica i Melita. En aquesta ocasió els dobles no són sobrenaturals, sinó reals. Com tots els dobles, són destructius, devastadors i mortífers. Les seves relacions són d'oposició, enfrontament i aniquilació mútua. Com s'esdevé amb en *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886), de Stevenson, i *El doble* (1846), de Dostoievski, els dobles són missatgers de la bogeria, el mal, la destrucció i la mort. Els del relat posen de manifest la ment retorçada, l'esperit pervertit, les tendències desordenades i la malignitat d'ànim de Lorenz al final d'un procés que l'ha dut de l'honradesa a la mentida i al crim.

D'altra part, Murnau mostra allò que el cinema pot aconseguir més enllà de la verbalització d'un text literari. El cinema pot visualitzar processos interns i exposar-los de manera penetrant als ulls de l'espectador. De la mà de Murnau, *Phantom* va contribuir a establir, i finalment a imposar, codis psíquics al cinema³. Experimentar en aquest sentit va ser un dels motius de l'interès que el realitzador va tenir per dirigir el film.

Després de més de sis anys de presó, Lorenz pren el camí de la redempció. Ho fa amb tan exagerada facilitat, suports, èxits i felicitat, que l'espectador sent escepticisme i incredulitat, com sens dubte desitjava Murnau. L'acte sisè no exposa la resolució del relat, sinó un episodi efímer d'una història que segueix oberta. La narració se presenta mitjançant un llarg flashback, el present del qual se situa en l'actualitat (1922) i comprèn els moments en els quals Lorenz escriu la seva història. Aquesta és d'uns quants anys abans. El narrador en primera persona és el propi protagonista.

La nova banda sonora, de Robert Israel (Califòrnia, 1963), ofereix una partitura expressiva, poderosa, ben sincronitzada amb l'acció i emocionant. El tema principal és un vals. Conté evocacions de la història d'amor i de la follia. La fotografia, d'Axel Graatkjaer i Theophan Ouchakoff, manté estàtica la càmera, com a reflex del deteriorament interior de Lorenz. Mostra textures no realistes per explicar la seva desorientació⁴. Crea composicions d'admirable bellesa plàstica i d'extraordinari poder visual. ■

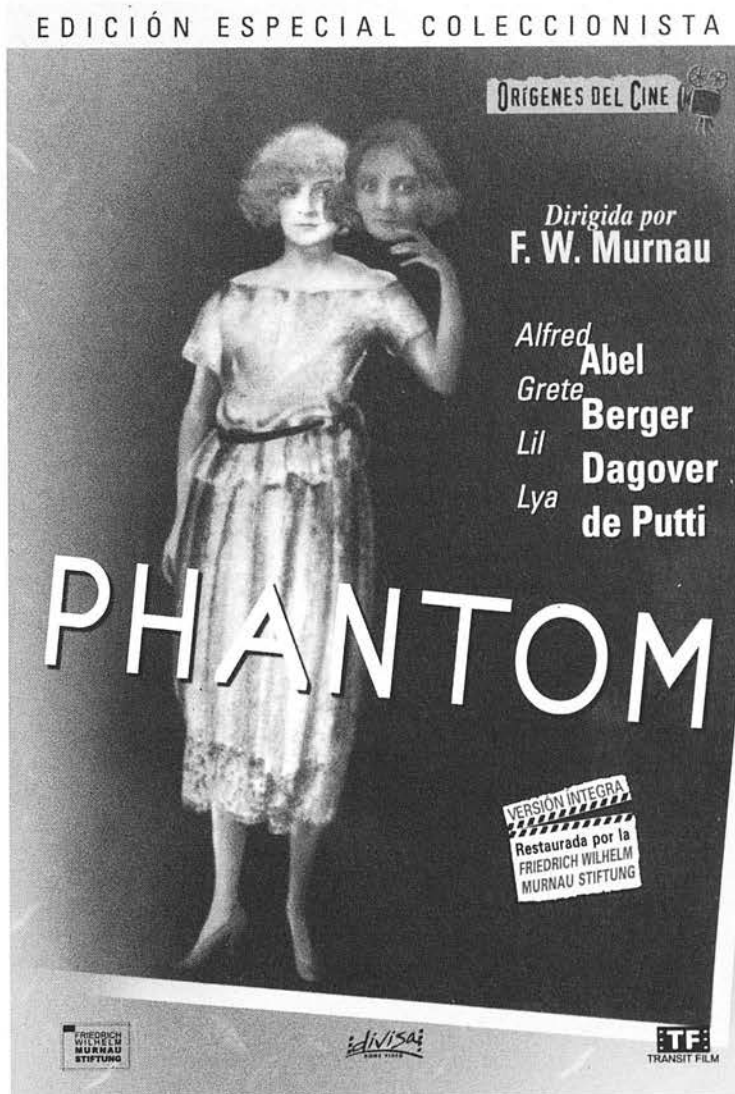
NOTES

(1) Klaus KANZOG, "Las posibilidades del cine con la literatura: Phantom (Fantasma) (1922)", en "Cien años de cine (1895-1995)", Siglo XXI editores, v. 1, pàgs. 430-447, Mèxic 2009. Diu textualment: "Personatges i moviments, situacions i accions, estan perfectament definits. També se suggereixen els emplaçaments i els enquadraments de la càmera".

(2) Va estar casada (1922-33) amb Fritz Lang.

(3) Klaus Kanzog, Ibidem, pàg.437.

(4) JIM'S REVIEWS, "Phantom, directed by F. W. Murnau", jclarkmedia.com, octubre 2006.



TÍTOL: *Phantom*

IMATGE: 1.33:1 4/3

AUDIO: muda

SUBTÍTOLS: castellà i portuguès

EXTRES: F. W. Murnau, nova partitura musical de Robert Israel, galeria de fotos, filmografies i fitxes.

EDITORIA: Divisa Home Video

VISIÓ DIGITAL

L'home de Londres (Béla Tarr, 2007)

Miquel Alenyà



Vuitè llargmetratge¹ del realitzador Béla Tarr (Pecs, Hongria, 1955). El guió, del mateix Tarr i de László Krasznahorkai, el seu guionista habitual, adapta lliurement la novel·la *L'homme de Londres* (1933), del novel·lista belga Georges Simenon (1903-1989). Se roda en escenaris reals de Bastia (Còrsega), altres localitzacions de Còrsega i Pilisborosjeno (Hongria). És nominat a la Palma d'Or (Canes). Produït per Humbert Balsan, Christoph Hahnheiser, Paul Saadoun, Gábor Tóth i Joachim von Vietinghoff, es projecta per primera vegada en públic el 23-V-2007 (Canes).

L'acció té lloc a Dieppe (Normandia, França). Maloin (Krobot), de més de cinquanta anys, treballador portuari, és l'encarregat del torn de nit del guardaagulles de la terminal ferroviària del port. Fa feina des d'una cabina amb vidrieres, elevada, de gran visibilitat i dotada de controls remots. Poc després de l'atracament d'un transbordador de Londres, és testimoni d'una brega entre dos passatgers tot just arribats, Brown (Derzsi) i el seu company Teddy, i de la caiguda mortal d'aquest amb un maletí a l'aigua. Quan Brown fuig esporuguit, Maloin recull el maletí i el guarda curosament a la cabina, després de comprovar que conté unes 60.000 lliures esterlines en bitllets. Maloin està ca-

sat amb Camèlia (Swinton). Són pares d'una filla, Henriette (Bók), que treballa a una sòrdida carnisseria. Distribueix els seu temps entre la cabina del port, la casa familiar i el bar de la cantonada, on cada dia juga una partida d'escacs. És solitari i callat. Duu una vida monòtona, rutinària, buida i avorrida.

El film suma crim, drama, cinema negre i misteri. El protagonista, Maloin, és un home simple i ingenu, amb una vida de rutines on mai no passa res. S'ha acostumat a no pensar, no sentir, no emocionar-se, no dubtar i no saber. Els fets esdevinguts durant el vespre en el port el trastornen i el mouen a actuar. Per primera vegada en molt de temps, sent la necessitat de fer alguna cosa fora del comú, però no sap què fer: no ho sap definir, ni concretar autònomament. No distingeix entre allò que és correcte i el que és incorrecte, el que és apropiat i el que no ho és, el que és oportú i el que és inoportú. Com a voyeur i com a home colonitzat², confon el que vol fer amb allò que ha vist fer: només se li acut imitar el que ha vist. La bronca de Brown i Teddy, la reproduïx a casa seva amb sa muller; l'intent de Brown de llevar el maletí a Teddy, el reproduïx lleuant a sa muller els diners que guarda a una capsa, etc.

Tarr demostra la seva preocupació per l'alienació humana, el deteriorament de la capacitat d'anàlisi crítica i l'aniquilació de la iniciativa i de les ànsies de saber i entendre a mans d'un materialisme tan subreptici com salvatge. Per a ell, la societat contemporània compon un quadre esfereïdor en el qual s'ha passat de la passivitat acomodaticia a la pèrdua de la consciència del que és l'essència de l'ésser humà. La misèria espiritual se visualitza a través de la situació econòmica en la qual viu Maloin i la seva família. Las penúries econòmiques, el mal estat de la casa familiar, l'ofensiva frugalitat del menjar i el seu aspecte repugnant, mostren la cruesa de la ruïna espiritual de la comunitat i dels protagonistes.

Les llums expressionistes, l'obscuritat de la nit, la persistència d'aquesta i la companyia de sons monòtons, repetitius i inquietants (ones, rellotge, acordió...) creen escenaris depriments i angiosos, malenconiosos i tristos, que delaten l'atmosfera que envolta els éssers humans, condemnats a la aflicció i al dolor moral pel fet d'haver nat i viure. Per a Tarr, que professa una visió pessimista i angiosada³, el món no solament és un espai devastat, sinó que a més és un lloc ofegat per la angioxa i la nàusea.

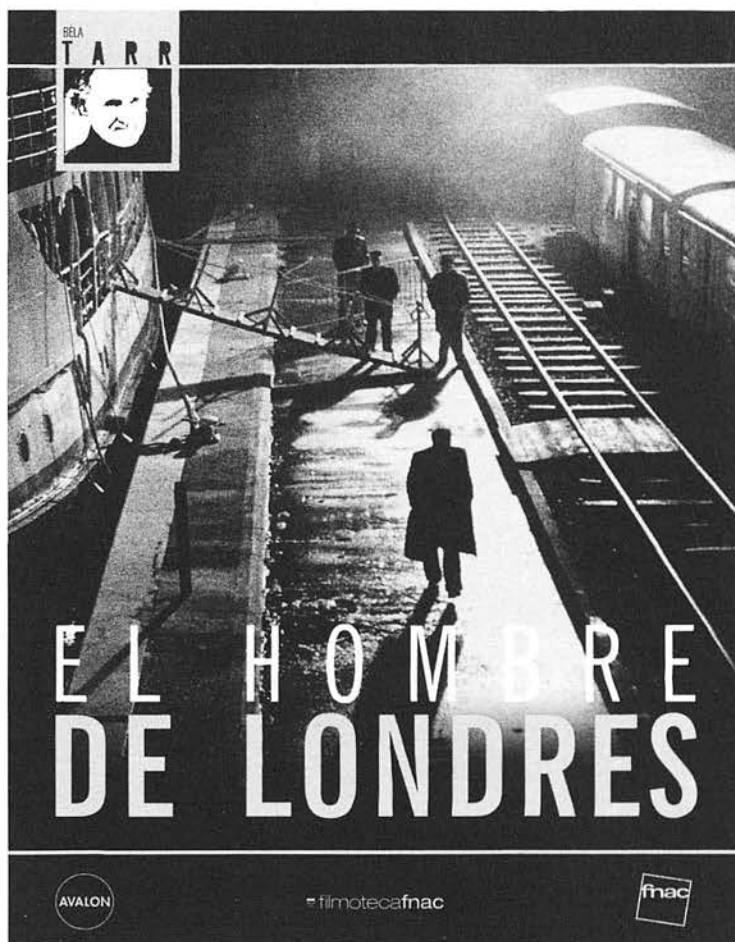
El maletí, l'origen del qual el revela l'inspector Morrison (Lénárt), brinda l'oportunitat d'establir una anàlisi de la cobdicia humana, la de l'anglès Brown i la del francès Maloin, que dubta, titubeja i vacil·la, perquè se sap fràgil i indefens. A causa de la seva vulnerabilitat es comporta de manera cobdiciosa, egoista, individualista, insolidària, voraç i cruel. És capaç fins i tot de matar, com Brown. El món (el de la societat i també el de la família) és un territori desolat i nauseabund. La realitat que fan els éssers humans, com a causa o com a conseqüència d'això, és bastida d'odi, venjança, arbitrarietat, corrupció, hipocresia, crims i guerres.

El rodatge es va iniciar el 2005, però va haver de ser suspès a causa de la mort sobtada, després de cinc dies de feina, del productor Humbert Balsan⁴. No es va poder reprendre fins el 2007 (del 12 de febrer a 10 de març). La narració és pausada, lenta, morosa. Les imatges són estilitzades i intenses, els plans són llargs i parsimoniosos (el d'obertura dura tretze minuts). La càmera es mou suaument, però amb diligència i sensualitat. La il·luminació és escassa i contrastada, amb espais de penombra i de cega obscuritat. Els diàlegs són breus, concisos. Els primers plans dels rostres impressionen (el de Camèlia, el de la Sra. Brown...). S'expliquen des del silenci i l'estatisme. La banda sonora i el *soundtrack* són repetitius, quasi irritants. Amb aquests recursos, sàviament administrats, el realitzador convida a la contemplació assossegada i a la meditació⁵. Fa atractiva la invitació oferint a l'espectador un discurs visual, sonor i conceptual, capaç d'eleva l'esperit al món superior, immaterial i transcendent de l'emoió estètica. ■

NOTES

(1) Els 8 llargmetratges de Béla Tarr són:

- *Niu familiar* (Családi Tűzfészek, 1979).
 - *The Outsider* (Szabadgyalog, 1981).
 - *The Prefab People* (Panelkapcsolat, 1982).
 - *Almanac de Tardor* (Őszi Almanach, 1984).
 - *La condemna* (Kárhozat, 1988).
 - *El tango de Satan* (Sátántangó, 1994).
 - *Les armonies de Werckmeister* (Werckmeister Harmóniak, 2000).
 - *L'home de Londres* (A Londoni Férfi, 2007).
- (2) Ricardo ADALIA MARTÍN, "El hombre de Londres (Béla Tarr, 2007)", *juventudenmarcha.wordpress.com*, juny 2009.
- (3) Antonio José NAVARRO, "Redescubriendo a Béla Tarr", *Dirigido por*, núm. 365, pàgs. 68-69, octubre 2007.
- (4) José María ARESTÉ, "Béla Tarr, el hombre de Hungría", *decine21.com*, abril 2009.
- (5) Antonio José NAVARRO, "El 'film noir' según Béla Tarr", *Dirigido por*, núm. 389, pàgs. 84-85, maig 2009.



TÍTOL: *A londoni férfi* (*El hombre de Londres*)

IMATGE: 1.66:1 16/9 (anamòrfic)

ÀUDIO: Dolby Digital Mono angles i francès

SUBTÍTOLS: castellà

EXTRES: reflexions sobre *El hombre de Londres*, escrit per Antonio Weinrichter (21 minuts); filmografies seleccionades; fitxes tècnica i artística

EDITORIA: Avalon, en exclusiva a la col·lecció Filmotecafnac

Amistat i sexualitat a *Fresa y chocolate*

Carles Cabrera

La parella formada per Tomás Gutiérrez Alea i Juan Carlos Tabío reuneix dos dels més preuats directors del cinema llatinoamericà recent, responsables de successos com *Fresa y chocolate* (1993) o la comèdia *¡Guantanamo!* (1994). En totes dues, hi apareix un actor sensacional, Jorge Perugorria, que ha actuat més recentment en films com ara *Lista de espera* (2000), dirigida pel mateix Tabío a soles, i que a *Fresa y chocolate* interpreta magistralment el paper de Diego, un gai que ha patit certs problemes, per la seva condició sexual, amb el règim castrista.

Fresa y chocolate, a pesar de constituir un magnífic metratge, presenta alguns emperons com ara un principi potser un pèl lent, cap al final, per ventura, torna a pecar un tant del mateix, i sobretot una història, basada en un conte de l'escriptor Senel Paz, maniquea i pamfletària en el sentit que ens encara amb Die-

go, un homosexual cultíssim, molt intel·ligent i psicològicament estable, enfront de David Álvarez (Vladimir Cruz), un alumne universitari de Ciències Polítiques, heterosexual i castrista, curt com una màniga de guardapit que confor una foto de Lezama Lima amb el pare de Diego —no conèixer Lezama Lima a Cuba és, *mutatis mutandis*, com no saber qui és Lorca a l'Estat espanyol—, identifica el president Truman amb Truman Capote, dubta de tot el que veu a casa del gai i s'afigura que es convertirà en superagent secret per desemmascarar-lo, o que s'ha après el discurs del castrisme però que no convenç a ningú quan ens el recita com si d'una lletania es tractés, puix duu a sobre la típica menjada de cervell pròpia de qualsevol dictadura totalitària. A més, per ell, l'homosexualitat encara és considerada com una malaltia. Tampoc Miguel, l'amic de David, Quixot d'una mena estranyíssima que veu enemics allà on no n'hi ha i expressa una homofòbia que, sota l'escorça, sembla al·ludir tot al contrari —un amor no declarat ni a si mateix per David?—, o Nancy (Mirta Ibarra), que ha intentat suïcidar-se sis cops semblen gaire estables psicològicament parlant. El més sencer de tots, per tant, és Diego, que demostra que l'homosexual pot ser tan intel·ligent o més que l'heterosexual i que ho manifesta amb la seva oposició a un castrisme que ni el representa ni el vol representar.

Per això, l'amic de Diego, Germán, destrossa les seves pròpies escultures, per la impotència de veure vetada la seva exposició. Igual que ell i que tots els gais —els de la seva corda bategen Diego com "la boja roja" per l'atenció que dedicarà a David, com si ells no estessin tampoc convidats a participar d'aquesta rojor castrista—, també Diego s'ha desencantat de la Revolució i no accepta, en cap cas, la marginació del seu col·lectiu però no és, de cap de les maneres, l'anticastrista perillós que s'afigura Miguel.

L'argument de la història ens presenta, doncs, a David, al qual la seva núvia el deixa per anar-se'n amb un altre. Llavors, David topa amb dos homosexuals, Diego i Germán, i el primer s'hi presenta amb uns dobles sentits que li deixen entendre clar i net el que cerca, però David s'hi mostra d'entrada ben refractari. Amb l'excusa que Diego té unes fotos d'ell representant Casa de nines d'Ibsen se les empesca per portar-lo a casa seva per tal de donar-les-li. Un cop són a casa, de les fotos, ni rastre i, perquè no se'n vagi, li aboca per sobre una tassa de cafè a fi de fer-li treure la camisa i poder contemplar el seu tors. Diego estén la camisa perquè s'eixugui i intenta convèncer-lo amb un tractat marxista on



s'afirma que el 60% dels homes han mantingut almenys un cop a la seva vida una relació amb una persona del mateix sexe. Diego és viu i sap per on ha de tirar les sagetes, però erra quan pronuncia la paraula tabú, "marieta", i David automàticament parteix de casa seva.

Quan Diego ja el donava per perdut, és David qui torna a casa seva per la seva imbecilitat i la de Miguel, el seu amic del Partit. L'homosexual reconeix llavors haver patit alguns problemes amb el Règim. Entren aleshores tots dos en una segona fase, encara que David li demana que si es troben pel carrer faci veure que no sap qui és. Aquest darrer se sent intel·lectualment molt inferior a l'altre, que veu, al mateix temps, amb claredat que, en Ciències Polítiques, David no hi entén un borrall. L'afecció per l'escriptura de l'heterosexual serà el nou filó per on continuarà l'amistat entre ambdós, al mateix temps que la Dictadura interdeix l'exposició de Germán.

La tercera fase arriba quan David discuteix, per primer cop, amb Miguel, i després es mostra feliç davant Diego que hagin impedit l'exposició de Germán per evitar problemes al seu nou amic. De fet, David accedirà que Diego exerceixi com a mestre literari seu sempre i quan no pensi pus en l'exposició de Germán, però cospa i capeix, ensems, que els homosexuals també han de tenir cabuda a la Cuba de Castro, a diferència de Miguel que, com a boca del castrisme més ortodox, associa la relació entre persones del mateix sexe amb la Primavera de Praga i la febre del Maig del 68 francès.

A partir d'ací, amaga davant Miguel que ha estat amb Diego i no accepta que aquest darrer desqualifiqui l'altre de marieta, i els dos heterosexuals es distancien definitivament al mateix temps que creix l'amistat entre David i Diego. Llavors, Miguel intenta expulsar David de la universitat i demana la col·laboració de Diego perquè no accepta que sí que pot haver-hi amistat entre dos homes, que constitueix, al capdavant, el tema del metratge. Al final, Diego, que també perd la feina, haurà de partir del país per l'embranchida que han pres els papers que ha enviat per la seva indignació per l'exposició, mentre que David i Nancy podran viure feliços a l'Illa perquè el castrisme no genera problemes amb la gent que es mostra condescendent amb el poder imperant.

En un llibre de cultura homosexual, *Entendre als qui entenen*, hi apareix una frase que sosté que un heterosexual hauria d'entendre que, per un gai, anar-li al darrere és com per a ell anar al forn a comprar el pa. Al final, Diego confessa a David tot el seu pla: per Germán i ell, tot havia començat com una aposta de si Diego seria capaç d'endur-se David al llit, estava previst que li tirés el cafè per sobre, i estendria la camisa al balcó perquè l'altre la pogués veure com a senyal del seu triomf, però llavors se n'enamora i finalitza el joc.



Pertot arreu es detecten referències a escriptors homosexuals com els esmentats Truman Capote i Lezama Lima —que apareix també a la cinta *Antes de que anochezca* (2000) sobre la vida del poeta cubà Reinaldo Arenas—, Lorca, Wilde, Goytisolo, autors d'homosexualitat dubtosa com Hemingway, personatges històrics de la mateixa tendència com Alexandre el Gran, surt a col·lació l'amistat entre Aquil·les i Pàtrocle a la *Ilíada*, etc.

De vegades, sota l'etiqueta de cinema homosexual, s'ofereixen productes adreçats a una comunitat gai i lèsbica que només cerca veure's reflectit en aquestes cintes atès que, en la majoria de projeccions de la cartellera, el que s'hi exhibeix són relacions de parella "corrents", per dir-ho d'alguna manera. Tanmateix, com si no calgués res més, molts d'aquests films ofereixen produccions deplorables que, afortunadament, res tenen a veure amb aquesta *Fresa y chocolate*, que conjumina qualitat i homosexualitat. És bon cinema, i és de temàtica homosexual, baldament sigui de notable interès per a tothom, no només per a aquest sector concret de la nostra societat. ■



No és gens fàcil per a un cinèfil mitjanament exigent, anar al cinema i gaudir-ne. Vull dir que, parafrasejant aquell famós acudit que popularitzà Eugeni, el bon aficionat podria dir allò de: "com m'agrada anar al cinema i sortir-ne avorrit i decebut!". "I sortir-ne satisfet?", li pertocaria contestar al seu interlocutor; a la qual cosa el primer respondria: "Això ja deu ser l'hòstia, tu!". Fins a aquí l'acudit.

Ve això a propòsit de tres pel·lícules d'evident interès (almenys en l'opinió de qui això subscriu) que han circulat recentment per les nostres cartelleres, tot i que ja no són de rabiosa actualitat. Accepti el benèvol lector de *Temps Moderns* aquesta justificació a tall de broma expressada un poc més amunt, per donar per bona la presència de sengles articles, entre la crítica i el comentari literari, a propòsit dels tres títols als quals al·ludim, que són: *Mi nombre es Harvey Milk*, *The Visitor* i *Déjame entrar*.

Déjame entrar: ombres a la finestra

Déjame entrar comença i acaba amb la mateixa imatge, que ocuparà en tots dos casos la meitat de la pantalla: una rufada de neu a contrallum, sobre un cel fosc, que veurem caure amb la cadència d'un somni. De fons, la hipnòtica veu del jove protagonista, Oskar, en l'acte de pronunciar unes paraules a manera de conjur: "crida, crida com un porc". Un cop acabada la pel·lícula, podria pensar-se que tot el que transcorre entre aquestes dues cortines de borrellons com eixams d'abelles blanques no és sinó un producte de la imaginació. Probablement de la d'aquest nen solitari, ros com un elf sorgit de les llegendes del nord (en el transcurs del relat escoltarem la professora narrar un fragment d'*El*

hòbbit, de Tolkien), a qui la necessitat procurarà, a mode d'*alter ego*, una companya que respon pel nom d'Eli, fràgil i obscura com un àngel de la mort, qui apareixerà de sobte, darrere seu, com la portadora d'una amenaça i una promesa callades, per a tornar-se-li a presentar poc després, il·lusionada adolescent que acudeix puntual a una cita. Algú amb qui identificar-se i a qui estimar. Algú capaç de fer realitat els desigs més obscurs d'Oskar, sotmès a la tirania del fanfarró de la classe fins al punt de fruir amb el patiment. "Sóc com tu" —escoltarà dir-se per boca d'Eli—, "t'agradaria matar les persones per a venjar-te, veritat?". I és que si alguna cosa ens és revelat de forma diàfana a la pel·lícula és que masoquisme i sadisme no són arquetips fixos, sinó posicions intercanviables. Quan Oskar respongui per fi al cop, un lleu rictus de plaer creuarà el seu rostre amb la mateixa intensitat amb què abans experimentà l'èxtasi de la mortificació.

Ombres evanescentes apostades rere els vidres, la història d'amor entre Eli i el seu nou company posseeix la bellesa distant de les nits australs, el fulgor del gebre en una albada de plata. Però també la brillantor desesperada de la sang, la urgència del desig en cossos com incendis, es diria que animats per un foc intern.

Fatalment units des del primer moment, ja no podran desprendre's de l'hàlit obscur de la mort ni de la tendresa immaculada de la infància, des de les servituds de la seva curta edat: aquests dotze anys que ella té des de sempre. Cadells humans atrapats en plena glaciació, es procuraran un esbós de llenguatge rudimentari per mitjà de signes esgrafats a les parets, cops que ressonaran com paraules en el buit, empremtes en els vidres entelats.

Només un vel invisible els separa ("deixa'm entrar"), encara que cap força humana no els impedirà creuar-lo, en aquesta cinta d'amors desesperats freda com el gel i ardent com un incendi. No tant un conte de vampirs com un relat d'ànimes vampiritzades, predestinades a oferir fins la darrera gota de la seva sang i a sacrificar-se simplement perquè és l'altre qui t'ho demana; fugaçment feliços, com l'esclat d'unes baies roges en el paisatge gebrat, tristos com els seus edificis: ruscós deserts en un paisatge de llops.

"Crida, crida com un porc", és el primer que escoltarà Eli —"lolita" d'ulls malencònics, profunds com l'eternitat— de llavis d'Oskar —pàl·lid com l'esllanguit Tadzio de *Mort a Venècia*—, fins a provocar amb la seva lletania un pandemòni de cossos penjant com bestiar a punt per a ser trinxat. Tant més humans, en la mesura que es tracta d'éssers que tard o d'hora hauran de desembocar a l'escorçador. Com el fidel acompanyant d'Eli, aclaparat pel pes d'una condemna, qui acabarà per oferir-li la jugular a mode de sacrifici últim, autoimmolant-se

per amor en l'acte d'estimar-se per la façana de l'hospital.

Ell sap no obstant que el seu relleu està ja previst: Oskar serà l'encarregat d'acompanyar per uns quants decennis a la nena-anciana, condemnada a vagar per aquest món enorme i buit en el seu cos-presó, fins a tenir la sort de topar-se amb una nova ànima bessona, segellant llavors l'encontre amb la roja flor d'un bes. Roig com el fruit de l'últim estremeiment. Tan blanc com la neu.

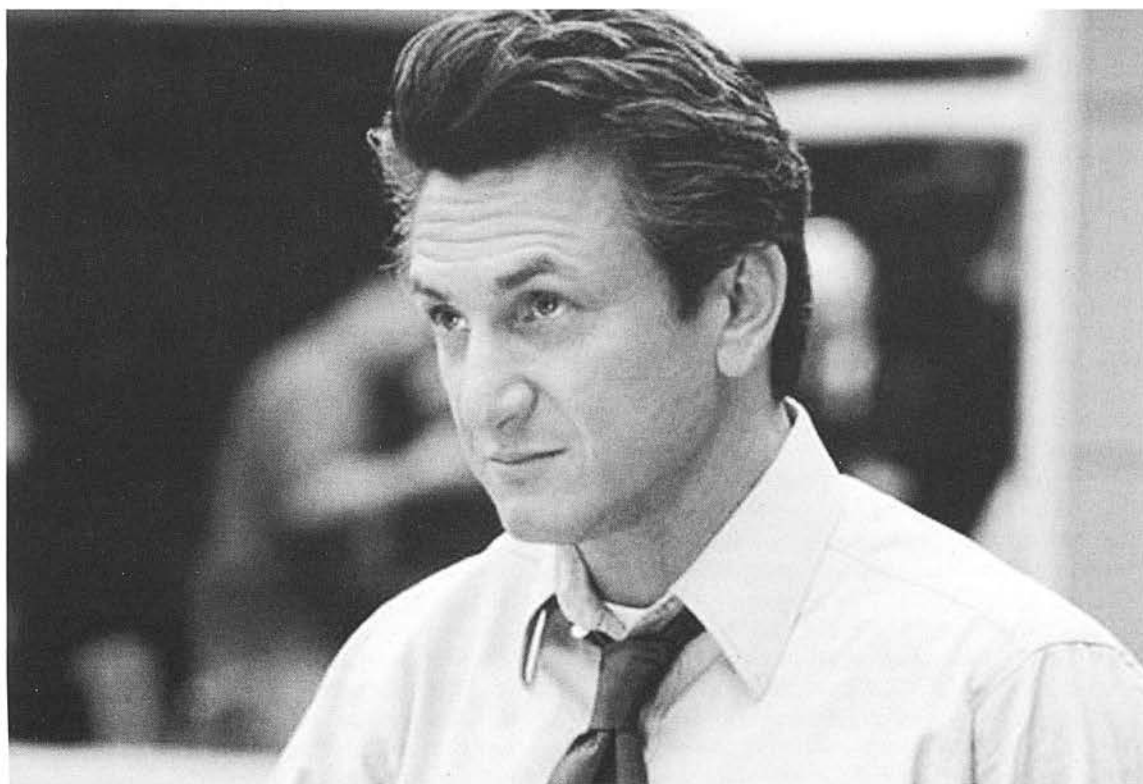
Harvey Milk: una bala a l'armari

Ja des dels primers compassos de *Mi nombre es Harvey Milk* se'ns informa que el protagonista mor al final assassinat. Just abans, la pel·lícula s'inicia amb una confessió seva a manera de testament —que vindria a substituir la més habitual veu en *off*— en què el sentim autoproclamar-se un "blanc fàcil" per a gent temorenc i pertorbada; enregistrament que només podrà ser escoltat en cas de la seva mort, el temor a la qual (quasi un desig inconscient que donarà sentit a la seva "croada") travessa tot el metratge entre la premonició i l'amenaça. Si en aquell extens *flashback* que representà *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950), qui ens narrava la història des d'un "més enllà" domèstic i abastable —la piscina on apareixia flotant— no era un altre que el mort mateix (William Holden), a *Harvey Milk*, i per mitjà d'un hàbil artífici narratiu, el protagonista ens estaria també parlant un cop la seva mort ja ha esdevingut per a nosaltres (ja que des d'un principi la sabem segura i certificada), la

qual cosa confereix al personatge (o com a mínim al seu discurs) una aurèola d'immortalitat que ja no deixarà d'acompanyar-lo fins a la fi de la cinta.

Pel que hem dit, es podria sospitar que ens trobem davant d'una biografia de les destinades a glossar las vides dels sants o dels profetes, cosa que resultaria enormement enutjosa, si no fos per algunes de les virtuts exhibides per Van Sant. En primer lloc, la desinhibició amb la qual aborda la seva aproximació apologètica al personatge, i en segon, el fet (aparentment contradictori) de no es-talviar-nos alguns dels seus angles menys vistosos, com ara la utilització especulativa (si no és que no prospera al tripijoc) del pacte polític, per tal d'aconseguir els seus objectius. No obstant, aquest exercici sobre la política americana que també és *Harvey Milk*, descriu la dedicació del protagonista a un ideal de llarg recorregut —els drets del col·lectiu gai en el marc reivindicatiu de les minories— en comparació amb el concepte de servei públic que exhibeixen els seus companys de consistori, més centrat en la pràctica possibilista que en plantejaments ideològics. Circumstància que a ell li atorga una sensibilitat més propera a la política tal com és concebuda a Europa.

No acaben aquí, però, els recursos d'aquest director, qui sap reflectir-se en el mirall d'escollits referents, i dur-nos així de la mà en una biografia que no eludeix esbiaixades aproximacions al personatge. Traça, per exemple, un clar paral·lelisme entre aquesta mena de "caça de bruixes" contra els homosexuals liderada pel senador John Briggs a mitjan setanta —amb l'ajut de la cantant de perfils integristes Anita Bryant—, i la coneguda "caça de bruixes" maccarthista. Paral·lelisme reforçat per





la proximitat semàntica entre el recurs a la Quinta Esmena —a la qual s'acollien els *blacklisted*— i la Proposta 6, a què s'enfrontaren els conscienciats activistes del districte del Castro a San Francisco.

Es podria igualment citar una altra analogia, que reforça un cert aire messiànic atribuït aquí a la figura de Milk: la recerca de la terra promesa per part del poble jueu, i la llar a la qual podran tornar, un cop derrotada la citada Proposta 6, aquells qui hagueren de marxar dels seus llocs d'origen a causa de la intolerància homòfoba. D'una altra banda, la necessitat de deixar de considerar el barri del Castro com un paradís del flirteig —per a passar a veure'l com un escenari per a l'activisme polític—, es correspondria amb un passatge de *La batalla de Argel*, cinta de Gillo Pontecorvo del 1965: el de la lluita interna contra el tràfic i el consum de droga, que els independentistes creien culpable de debilitar-ne el compromís amb la causa.

I no falten finalment ressonàncies del millor Coppola —aquell qui va anar establint les bases per a una tragèdia contemporània entre les penombres d'*El Padrino* (1972)— en la conjunció entre òpera i anticipació del drama a la qual assistim en els compassos finals de la pel·lícula, quan la

imatge de *Tosca* de Puccini dota de contingut la tràgica mort del protagonista.

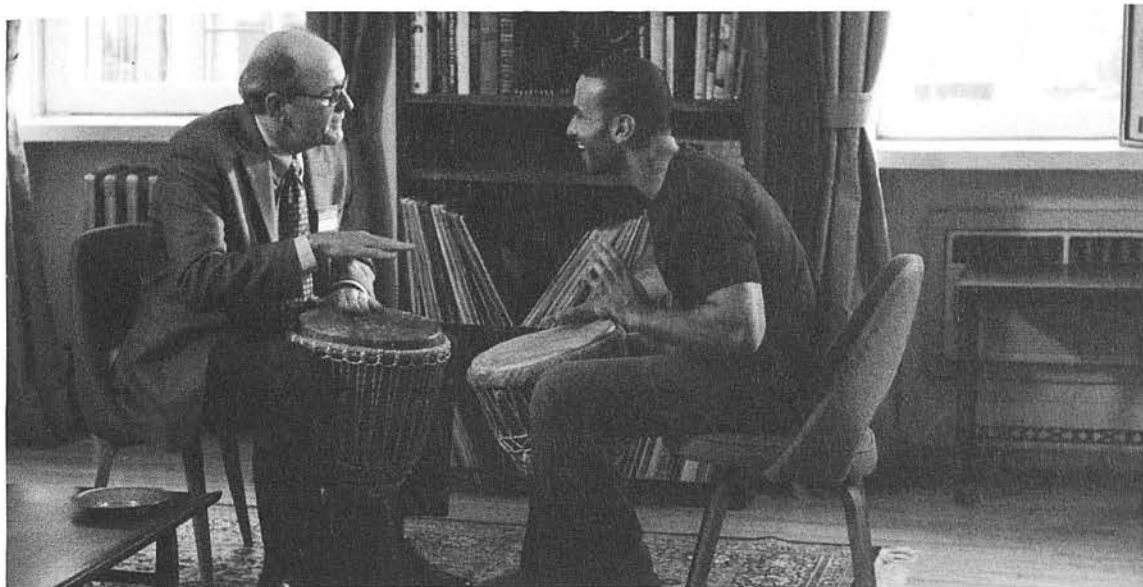
Amb tot, el que antecedeix no seria possible si Gus van Sant no posseís una àmplia gamma de recursos visuals, capaços de convertir aquest biopic amb voluntat de docudrama en una pel·lícula àgil i atractiva, per la qual seguim les evolucions dels seus principals protagonistes com si es tractés d'un grup de coneguts, de qui volem continuar sabent-ne els fets. Per a aconseguir la qual cosa no dubte a fer ús de l'emotiva música de Danny Elfman, a més de combinar material gràfic d'arxiu amb imatges fixes en blanc i negre —susceptibles de traslladar-nos a l'època descrita—, juntament amb preses nervioses càmera en mà, seqüències filmades amb teleobjectiu, desdoblaments de la pantalla a mode de mosaic, primers plans o artístiques composicions de quadre, tot junt i barrejat amb un proverbial sentit del muntatge, tot acabant per compondre finalment una figura de caires profètics, a qui escoltarem en la gravació predir les circumstàncies de la seva pròpia mort: "si una bala entra al meu cervell, que destrueixi les portes de tots els armaris". Mitificació del personatge que si se salva de excedir-se en el panegíric, es deu en part a la interpretació en el límit de Sean Penn, el qual es troba des de fa ja temps en estat de gràcia.

The visitor: en trànsit

- *Què faries si no ensenyessis, Walter?*
- *No ho sé.*
- *Té quelcom d'emoció no saber-ho*.

A una seqüència de *The visitor*, veiem un djembé (espècie de tambor africà) ocupar un lloc destacat al centre de la sala d'un departament de Manhattan —propietat de Walter, un respectable professor d'economia—, mentre l'ull de la càmera confereix a l'objecte aquella mescla de misteri i anacronisme que emanava del monòlit de 2001. *Una odissea de l'espai* per obra i gràcia de Stanley Kubrick. Allí un paral·lelepípede de perfectes arestes, capaç de brotar del no-res enmig de un desolat paisatge d'aspecte lunar. Sols que aquí no es tracta de cap signe per a donar compte de l'avenç dels homínids prehistòrics, sinó d'una eina útil per al despertar de l'"homo sapiens" en crisi. No és per casualitat que el testimoni elegit per al ritus de pas que haurà d'acomplir el protagonista, Walter Vale (a qui dona vida un portentós Richard Jenkins), sigui un instrument de percussió, el qual opera en el relat a mode de metàfora de la sotregada que haurà d'estremir la seva monòtona existència.

Però si la llegendària cinta de Kubrick venia a proposar una interpretació possible de la evolució



humana per la via del salt qualitatiu, a *The visitor* la transformació del veterà professor universitari es produeix en canvi com una evolució gradual, sense revelacions espectaculars que vinguin a introduir un element d'incongruència en el versemblant desenvolupament del relat. Res en aquesta pel·lícula s'aparta del to respectuós —que manté tant a favor dels seus personatges com dels espectadors—, per mitjà d'una càmera absent i aliena a tota estridència. Si per un costat el seu ritme és pausat, per un altre realitza un ús exhaustiu de l'el·lipsi, deixant fora de camp tots aquells elements que l'espectador, ésser adult capaç de pensar per si mateix, pot reconstruir.

The visitor, cinta dividida en tres temps (al compàs dels ritmes africans), mostra en el primer la soledat i la renúncia d'aquest home que ha perdut la seva dona i tal vegada cregui que de passada tota possibilitat de producció de sentit. El segon és el de la seva història d'amistat amb Tarek, músic siríà seguidor de Fela Kuti, creador del so afrobeat que fusiona el jazz amb els ritmes d'arrel africana. Res semblava fer presagiar a Walter —intel·lectual desencantat amb el seu món—, que estava predestinat a creuar-se irremeiablement amb un parell d'okupes "il·legals" i "sense papers", però —contràriament al protagonista— apassionats per la seva feina (músic ell, i dissenyadora ella de joies, que ven posteriorment a un mercat). Com una de les qüestions en joc: la provisionalitat de l'immigrant il·legal, enfrontada a la presa de precaucions del ciutadà occidental. Al final, mentre ell s'"africanitza", Tarek i la seva companya, Zainab —qui viu entre el temor i l'hostilitat consegüent— veuen com els està vedada la possibilitat d'"occidentalitzar-se". Amèrica resulta així un món molt més privatiu del que sempre hem estat disposats a creure.

Quan un incident qualsevol —el qual ens donarà la dimensió de la provisionalitat de la seva existència— condueix a la detenció de Tarek, irromprà en escena la seva mare, Mouna, i amb ella l'amor i la fatalitat, els ingredients del tercer temps d'aquest film tan bell com emocionant, que utilitza la música

a mode de fil conductor, de metàfora d'una possible comunicació sense paraules a la mida d'aquesta torre de Babel.

Separats per un vidre a mode de barrera invisible entre dos mons, Walter i Tarek acabaran per comunicar-se únicament per mitjà del colpiment rítmic de mans, en una seqüència de bellesa i emoció indescriptibles, revelant-se-li la percussió al capdall com el llenguatge particular de l'amistat. No la precisa realment per a cap altra cosa. En l'interior d'aquest centre penitenciari disfressat d'oficina per al control de la immigració, mentre es troba a mercè de la freda maquinària estatal i privat dels seus drets i dels seus privilegis, Walter se sentirà por un moment com els altres, com els estranys. I succeirà així que manifesti a la fi la seva ràbia. Haurà sigut precís que l'adversitat mostri el seu rostre més hostil perquè s'animi a donar sortida a la seva còlera.

"Després d'un temps te n'oblides, creus que realment pertanyes aquí", dirà Mouna, la mare de Tarek (esplèndida Hiam Abbas) a les acaballes de la cinta. De fons, la mateixa difusa, borrosa imatge de la bandera americana que ja presidí els compassos finals de *Sin perdón* —servint de marc per a les apocalíptiques admonicions de William Munny—, o els inicials de *Salvar al soldado Ryan*, ambigües manifestacions de la dualitat admiració-reprobació, que Eastwood i Spielberg han mantingut en ocasions amb aquesta complexa realitat que conformen els Estats Units, aquí retratats per Thomas McCarthy des del revers d'una Nova York que ens ofereix el seu perfil menys glamurós.

Definitivament "africanitzat", al túnel subterrani que creua sota milions de somnis suspesos entre llums de neó, Walter Vale, el professor universitari desertat del "campus" ("simulo que estic ocupat", admetrà en una ocasió a Mouna), executarà un desesperat solo de tambor que serà a la vegada d'identificació, relleu i homenatge a aquests éssers estimats sempre en trànsit, que passaren fugaços per la seva vida, qui sap si per a treure'l dels llimbs de la mediocritat. ■

La pel·lícula de la història Els homes que sí que estimaven les dones

Francesc M. Rotger

Com que a aquest racó parlem de cinema històric (o més ben dit: de la relació entre el cinema i la història, que és una matèria més ampla), els lectors es demanaran què faig parlant d'aquesta pel·lícula, *Los hombres que no amaban a las mujeres*, de Niels Arden Oplev, que es basa en la novel·la d'Stieg Larson del mateix títol; juntament amb les altres dues parts de la trilogia, *La noia que somiava un llumí i un bidó de gasolina* i *La reina al palau de les corrents d'aire* (així es denominen les seves traduccions catalanes), el fenomen literari més impressionant que he vist en molts anys: unanimitat de públic i crítica; els crítics com a mínim el respecten, els lectors s'hi entusiasmen i encara no m'he trobat ningú que no hagi llegit aquests llibres i no li hagin agradat. Però parlàvem d'història. És ver que la narració protagonitzada a la pantalla per Michael Nyqvist i Naomi Rapace es desenvolupa als nostres dies. Però amb *flashbacks* cap enrere. De fet, una de les coses que fa aquesta trilogia, *Millennium*, és desenterrar alguns esquelets a l'armari del passat de Suècia, on va existir (com a tota la resta d'Europa) una significativa minoria nazi. Ja ens va bé, carregar tota la culpa als alemanys; com si l'Holocaust no hagués estat (també) obra de tots aquells que vàrem mirar cap a una altra direcció (encara una observació més: el títol de la primera novel·la de Larsson, en les seves traduccions castellana i catalana, recorda molt el títol d'una pel·lícula de Truffaut: *El hombre que amaba a las mujeres*).

Parlem de nazis, i és poc probable que en un moment donat no hi hagi cap pel·lícula a les nostres cartelleres que no en faci referència. Viggo Mortensen (un excel·lent actor, d'altra banda; si *El capitán Alatriste* no funcionava, no crec que fos per culpa seva) ha encarnat, a una altra estrena relativament recent, una bona persona que es veu immersa en les activitats criminals del III Reich. No debades la pel·lícula de Vicente Amorim es titula justament així: *Good, "bo"* (per cert; no sé per què li han deixat el títol original, deu ser per facilitar-nos la pràctica de l'anglès; els criteris dels distribuïdors constitueixen un dels grans misteris de la humanitat). El personatge de Mortensen sí que s'estima la seva dona. Per cert, que aquesta pel·lícula enllaça amb una altra matèria que, de tant en tant, coment a les pàgines de *Temps Moderns*, els vincles entre teatre i cinema, ja que es basa en una peça dramàtica de C. P. Taylor. *Good* ens planteja una qüestió gens anecdòtica: com una bona persona pot col·laborar (sense voler; o amb la seva millor intenció) amb una causa malèfica. És una situació repetida una i altra vegada a la història, a diferents moments.

Ja que viatgem per èpoques diverses, *La belle personne* (aquesta vegada l'han deixada amb el títol en francès; quines coses) trasllada l'acció de la novel·la de Madame de La Fayette *La princesa de Clèves* de la Cort del monarca Valois Enric II (al segle XVI)

al París dels nostres dies (Pere Morey, a la seva nova narració de història-ficció *Pirènia, el país que mai no va existir* [Pagès Editors] també parla de la princesa de Clèves). És una pràctica habitual, aquesta d'alterar el context històric d'un clàssic (Kenneth Branagh ambientà *Hamlet* al segle XIX), que de vegades funciona i de vegades no. La pel·lícula de Christophe Honoré va compartir conjunt de multisales, a la seva projecció a Palma, amb una producció de la mateixa nacionalitat, *Espías en la sombra* (aquesta la varen estrenar amb el títol en espanyol; ves per on). Jean-Paul Salomé fa intervenir Sophie Marceau i Julie Depardieu a una aventura protagonitzada per dones dins el marc de la Segona Guerra Mundial. Passarem per alt una tercera pel·lícula francesa, *Coco, de la rebeldia a la leyenda de Chanel*, una evident decepció, tot i la presència d'Audrey ("Amélie") Tautou.

Però no tan sols hi ha homes que estimen les dones. També hi ha, i així ho sabem des dels contes de la nostra infantesa, prínceps (i reis) que estimen les seves princeses (i reines). Els britànics han convertit en una heroïna de llegenda la seva monarca Elisabet I (amb la fórmula d'afegir-li el rostre, el cos, l'expressivitat, l'encant i la bona feina de la meravellosa Cate Blanchett) i ara ens han volgut commoure amb la història d'amor de Victòria de Hannover i el seu espòs, Albert de Saxònia (els seus descendents es varen canviar aquests llinatges, tan alemanys, pel molt més autòcton de Windsor, amb motiu de la Primera Guerra Mundial) a *La reina Victoria*, de Jean-Marc Vallée. En fi, una cosa semblant a allò que foren, al seu moment, les pel·lícules de Sissi i l'emperador Francesc Josep, i de les quals la única cosa bona que ens va quedar va ser la també meravellosa Romy Schneider, a qui Visconti recuperà per a aquell mateix paper al seu *Ludwig* (l'emperadriu, per cert, sembla que visità el seu cosí Lluís Salvador, "s'Arxiduc", a les seves possessions de Mallorca). La monarquia genera fascinació. Yukio Mishima sentia veneració per l'emperador del Japó i la seva ideologia reaccionària accentua el seu patetisme a l'estrany *biopic* de Paul Schrader que no fa gaire han reestrenat entre nosaltres. Afortunadament, els britànics tenen també una altra vena molt més iconoclasta i la posen de manifest a *The boat that rocked*, de Richard Curtis, una crònica molt divertida de les ràdios pirates al Regne Unit de fa uns quaranta anys (aquí, els distribuïdors s'han superat: li han canviat el títol i li han posat *Radio encubierto*).

Amb *Ice Age 3*, una de les estrenes potents d'aquest estiu (i el cinema d'animació, això que abans es deia "dibuixos animats", està assolint nivells de qualitat notables; la primera mitja hora de *WALL-E*, per exemple, és del millor de la història recent del setè art) ja no viatgem per la història, sinó directament cap a la prehistòria; i d'aquesta manera sabrem que no només els homes (i les dones) s'enamoren, sinó també els mamuts i altres espècies. ■

Clàssics Moderns. La família (II) *Mamá cumple 100 años* (1979), de Carlos Saura

Iñaki Revesado

És un autèntic plaer obrir aquest espai a un dels realitzadors més interessants del present cinema nacional. L'autor que va saber recollir el testimoni d'un altre cineasta, aragonès com ell, que ha donat al cinema espanyol el grapat més gran de premis, Luis Buñuel. Un realitzador que, lluny d'abandonar quan el públic i la crítica li han mostrat la seva cara més agra, ha continuat mantenint-se en actiu, sabent evolucionar cap a llenguatges diferents, cap a històries en el més dels casos minoritàries, però sense deixar mai de banda una qualitat gairebé indiscutible. Les coses així, Carlos Saura, és un cineasta que ha esdevingut autor per a petites minories, però respectat per aquells que escriuen la història del cinema, pels programadors dels festivals internacionals i pels professionals de les diferents branques de les arts. Durant molts d'anys ha estat el director espanyol més reconegut a nivell internacional, fins que arribà *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) i es desfermà la mania Almodóvar. Sense voler fer de menys la filmografia del manxec, una comparació entre les carreres d'ambdós realitzadors ens mostraria la diferència de mires entre l'un i l'altre. Almodóvar, sempre estancat en un univers propi del qual surten productes de dispar interès i Saura, alternant un cinema

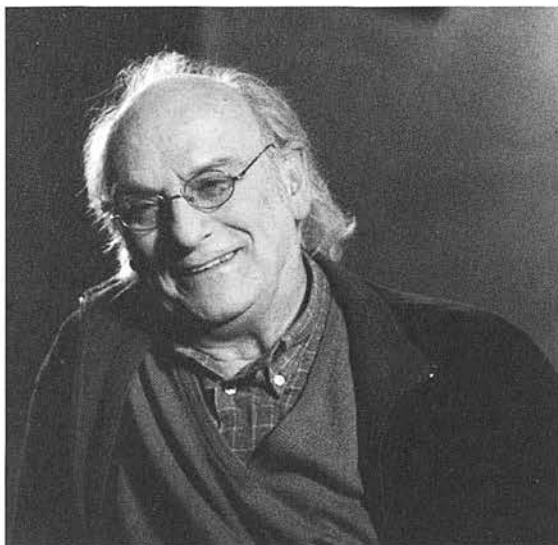
d'ambients tancats amb detalls surrealistes, amb obres d'insuperable bellesa que són una manera còmoda i delicada d'acostar-se al món de la música i deixant lloc també per a un cinema més al gust de les majories, en el qual també s'ha sabut moure adequadament. Saura és a més un dels pocs cineastes de la seva generació que continua mantenint-se en actiu. Després de la pública retirada de José Luis Borau i de Manuel Gutiérrez Aragón i de la retirada de fet de Mario Camus o de Francisco Regueiro, l'aragonès continua viu i donant, sense esperes no massa llargues, pel·lícules per al delit de tothom.

Quan va presentat en 1979 *Mamá cumple 100 años* en el Festival de Sant Sebastià, on va guanyar el premi especial del jurat, la seva carrera ja havia conegut tant els èxits com els fracassos. La crítica havia estat generosa amb productes com ara *La caza* (1965), *Ana y los lobos* (1972) o *Cría cuervos* (1975), però també havia rebutjat altres productes com per exemple *Stress es tres, tres* (1968). Si bé el seu nom ja s'havia convertit en habitual en els festivals més prestigiosos (on ja havia arreplegat un parell de premis), el públic no sempre havia respost amb l'entusiasme esperat. De fet, d'aquesta primera etapa del cinema de Saura, només *Cría cuervos* i *Mamá cumple 100 años* gaudiren d'èxit de públic.

El personatge d'Ana de *Mamá cumple 100 años* ben bé pot ser el mateix d'un dels seus films anteriors, *Ana y los lobos*, interpretats ambdós per la parella de llavors del realitzador, Geraldine Chaplin, cosa que fa que alguns parlin d'una continuació, d'una nova entrega de la vida d'Ana, la institutriu d'una família acomodada de l'Espanya d'aleshores. Però aquí, en *Mamá cumple 100 años*, el protagonisme absolut recau en el personatge de la gran mamà, gran per edat i per dimensions, però sobretot per presència. Interpretada per una tan entrañable com incommensurable Rafaela Aparicio, la mamà és sempre present, tant quan la veim en pantalla, com quan se'ns fa present en elements surrealistes, com quan la seva presència s'erigeix com àrbitre de les situacions en què es troben tots els personatges. De la mateixa manera com ja havia fet en altres dels seus films (en els quals els paral·lismes amb Buñuel eren evidents), l'acció es desenvolupa en un únic espai, l'antiga casa familiar on encara viu la mamà acompanyada de Luchi, la seva nora, i de Natàlia, Carlota i Victòria, les seves tres nètes. També viu encara amb la mare Fernando, el fill fadrí. Tots ells acompanyats d'un servei que gairebé formen part de la família.

L'aniversari de la mare, que ha de celebrar el seu centenari, servirà perquè arribi a





la casa, a acompanyar la família en tan entranyable data, Ana, qualcú amb qui no arribam a saber amb certesa el vincle que la hi uneix (pot ser l'antiga institutriu de les nétes, o tal vegada qualcú acollit per la bonhomia de la gran mamà), acompanyada del seu home, Antonio. L'arribada dels visitants és el punt d'inici del film, de fet serà a través d'ells, sobretot a través del personatge d'Ana, que anirem veiem i descobrint la vida d'aquesta família. La rebuda entusiasta que els dispensa Luchi de tot d'una es veu emboirada quan d'una manera innocent, Antonio pregunta per Juan, l'home de Luchi. De cop, la cara alegre i amable de Luchi es transforma en un semblant seriós, contrariat i fred i de manera tallant deixa clar que el nom de Juan no deu ser pronunciat novament de cap de les maneres en aquella casa. Per a la casa i per als seus habitants és com si Juan fos mort. Poc a poc, mentre una Ana pletòrica va retrobant-se amb tant de records i va presentant a Antonio totes les persones que hi viuen, els espectadors anam coneixent aquest univers guardat sota bolles de càmbora. La mare viu postrada en un llit immens, envoltada d'un bon grapat de records, llit que abandona només per fer els àpats, transportada per la família en una gran cadira pròpia del tro majestuós d'una reina. La vida li ha donat tres fills amb sorts dispars. José, el militar, ja és mort i descansa en una tomba solitària enmig de la finca, on rep diàriament la visita del seguici familiar per fer-li el dol de rigor. Fernando, que és un home de fe, si bé no un home d'església i que està interpretat per Fernando Fernán Gómez, és un personatge que ben bé podria ser una continuació de tant d'altres encarnats per aquest actor, es tracta d'una persona absent del món que l'envolta i que només té una dèria, a la qual dedica tot el seu temps i els seus esforços: volar; davant la indiferència de tota la família ja acostumada a veure'l amb un ala delta pel jardí intentant, fracàs darrere fracàs, enlairar-se. El tercer dels germans és aquell del qual no es pot pronunciar el nom: Juan. Aviat sabrem els motius del tabú: Juan va abandonar la seva dona i les seves filles per anar-se'n amb una dona del servei. Però

Luchi ha sabut omplir el buit deixat per la marxa del fill, convertint-se en la filla diligent que ha substituït el paper de mestressa que va abandonar la gran mamà quan la salut la va obligar a retirar-se. La joventut està representada per les tres nétes, filles de Juan i de Luchi: Natàlia, la més gran, que mira amb certa displicència la família de la qual forma part i censura obertament les maniobres de la seva mare; Carlota, engelosida per la bellesa de la seva germana gran i mà dreta de la seva mare; i finalment la despenjada Victòria, encara una nina, que ha creat un univers propi dins aquell món d'adults, el qual observa encuriosida, i que és l'única que comprèn les dèries del seu oncle Fernando, tal vegada perquè sembla haver heretat alguna cosa dels poders sobrenaturals que des de la gran mamà s'han transmès a Fernando i després a ella mateixa.

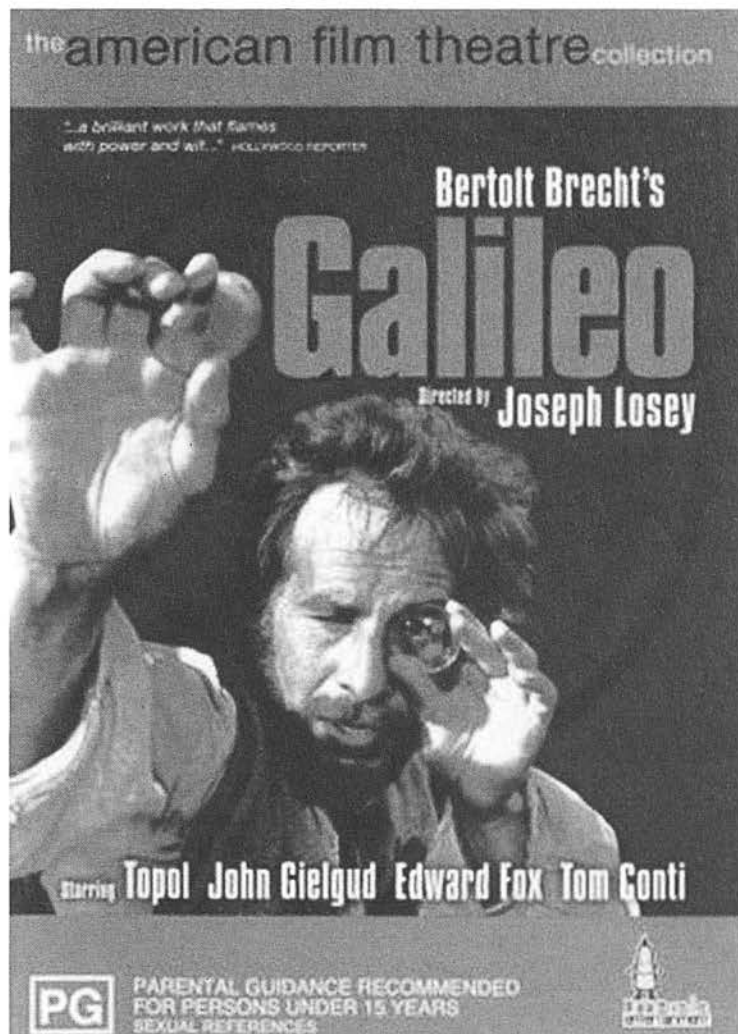
Ana és rebuda amb alegria per tota la família, però especialment per la mamà, a qui Ana es dirigeix amb l'apel·latiu de "mare", a diferència dels veraders fills que li diuen "mamà". Aviat anirem descobrint els espais de la casa, per comprendre que es tracta d'un món tancat, tan reclus que resulta gairebé anacrònic, com si els anys no haguessin passat per tot allò que envolten aquells murs, tret del personatge de Natàlia, que és un clar contrapunt dins aquell univers. Tanmateix el temps deixa la seva empremta i el seu pas ha fet que la gran casa estigui necessitada d'unes quantes feines que li retornin l'esplendor passat: la pista de tennis cruïada i agafada per les males herbes, les persianes de les grans finestres ja incolores, el terreny gairebé erm que envolta la casa... tot plegat és una mostra massa evident que la família ha conegut temps més favorables. En aquell ambient contradictori, en què la felicitat retrobada va deixant pas a episodis que mostren que alguna cosa s'està preparant allà dins, Saura aprofita per reflexionar sobre una sèrie de temes: la fragilitat de l'amor, la cobdícia sense límits, la influència castradora dels pares, la rivalitat entre germans, la innocència perduda, la llibertat més enllà dels convencionalismes... Fins i tot, essent com és, una persona que va conèixer els anys durs de la postguerra, posa en boca de la mamà una reflexió sobre la guerra, quan després d'un dels seus atacs parla d'un viatge que ha fet, un viatge cap a la mort en un tren que corria a tota velocitat i que passejava per tot quan havia viscut. En aquest passeig, l'estació de la guerra civil és una aturada en què el tren es deté massa temps, prova irrefutable dels terribles fets viscut i dels records sempre dolorosos que queden d'aquestes experiències.

Temps tendrem segurament de tornar a Saura des d'aquestes pàgines (quan el nostre estudi es detengui en el cinema musical, serà imprescindible parlar sobre algun dels excel·lents títols del realitzador), de moment i com sempre, us convidam que reviseu aquest Saura més críptic i surrealista, retrat d'una Espanya que forma part de la nostra història. Val la pena, si més no, com a homenatge a una de les nostres grans còmiques: Rafaela Aparicio. ■

Avui no parlarem de cinema, sinó de poder i de l'Església. El fet de publicar-ho a aquesta revista dedicada al cinema és perquè la tesi ve basada en una pel·lícula, *Galileo Galilei* (1973) de Losey, que és la filmació de l'obra teatral de Bertolt Brecht. La seva gran virtut cinematogràfica és que gairebé no te n'adones que estiguis presenciant teatre filmat, és com si estiguessis veient una autèntica pel·lícula de cinema. Més enllà d'aquest comentari, i afegint que tota ella és d'una correcció pràcticament impecable, no hi ha massa coses a dir des del punt de vista cinematogràfic. Losey ja havia estrenada la funció teatral als EUA l'any 1947; per tant, coneixia el material ben a fons i el tracta amb tant de respecte com si fos propi.

La història és molt simple, la vida del físic i matemàtic Galileo, que, més que un gran científic, era un home d'una intel·ligència inaudita. Se preocupava més de treure partit de les coses que trobava o li oferien que de saber-ne el perquè. Un estudiant holandès li va parlar que al seu país s'estava fabricant un tub amb dos vidres a cada part que augmentava les coses que se miraven a través d'ell. Sense pensar-s'ho dues vegades va fer fabricar el telescopi i el va oferir als fabricants de Florència. Amb ell va descobrir que tots els planetes se movien i que l'astre que estava aturat era el sol. Quan va fer públic aquest descobriment, l'Església se li va tirar damunt perquè això anava contra el que deia la Bíblia. I aquí ve el moment culminant pels nostres propòsits, perquè reuneix els acusadors i els prega que mirin pel telescopi i veuran el que ell diu; però s'hi neguen en redó. No només neguen la veritat i la seva divulgació, sinó que no la volen ni veure. Aquesta actitud és la típica del poder, no voler saber res del que vagi en contra dels seus interessos, limitant-se a negar-ho i no voler comprovar la seva certesa o incertesa. És el que se sol anomenar l'actitud de l'estruç. Però en aquest cas el que deixa paralitzat l'espectador és que això va ocórrer al segle XVII, i malgrat l'Església ja tenia més de mil cinc-cents anys d'existència havia estat en un temps en el qual el progrés del coneixement i de la consciència social s'havia mantengut pràcticament inalterat. El que aborroneja és que encara avui se sigui comportant igual i que encara tenguí suficient clientela que es deixi oprimir la ment.

Alguns jerarques, entre ells el Papa, veien que Galileo tenia raó i li manifestaven el seu suport; però en el moment de prendre la decisió, va pesar més mantenir el poder que no el que estaven veient, i varen claudicar, condemnant-lo a retractar-se, perquè d'aquesta manera pogués salvar la vida a canvi d'una cadena perpètua a un monestir. Galileo va retractar-se, i vint anys després



fou visitat pel seu antic alumne holandès. Aquest li retreure que s'hagués retractat, amb la conseqüència de que tot el seu coneixement se perdés per a sempre. Davant aquesta acusació, se veu la gran intel·ligència i picardia de Galileo, quan li contesta a l'alumne que ho va fer per poder dedicar el temps que li quedàs de la seva vida a sistematitzar, recopilar i escriure tots els seus coneixements. Cosa que havia fet i que guardava amagat dins el globus terraquí de l'estança. Li afegí que havia pogut fer-ho gràcies al fet que l'Església li havia procurat el manteniment necessari per a viure i que això li va permetre dedicar tots els seus temps i esforços a la recopilació del manuscrit, sense necessitat de preocupar-se per les necessitats quotidianes. L'hi entregà perquè el publicués a Holanda on l'Església no hi tenia poder i no podia impedir-ne la publicació. És a dir, que l'Església, en realitat, va ésser el financer de la sistematització, recopilació i impressió dels coneixements de Galileo; i gràcies a ella aquest cos



científic ha pogut passar a la posteritat. És allò que sol dir-se del caçador caçat. Però el poder no n'aprèn mai, perquè el poder és fortament obnubilador i no permet cap aprenentatge, ni fins i tot de la pròpia experiència.

Per acabar, solament unes paraules per remarcar que la pel·lícula, malgrat el seu origen teatral i sense pretendre emmascarar-lo, es mira amb molt d'interès, perquè la planificació i la interpretació fan que el tema entri a l'espectador pels ulls sense deixar-lo ésser conscient que està veient una obra teatral. Procés només alterat pel continuat entre els diferents actes, anunciats per tres al·lots que adverteixen del que vendrà. Personalment, que no som un fan del cinema de Losey, he de reconèixer que en aquest cas ha tret un partit més que estimable de l'obra teatral. Possiblement perquè, com ja s'ha comentat anteriorment, coneixia molt bé l'obra de Brecht i va tenir facilitat per la seva adaptació cinematogràfica. A més, la decoració és molt atractiva i els ulls de l'espectador senten una gran gratificació plàstica que l'ajuden a gaudir d'una obra que té una gran significació per comprendre el pas de l'antiguitat a la contemporaneïtat. ■



La tricefàlia de David Lynch

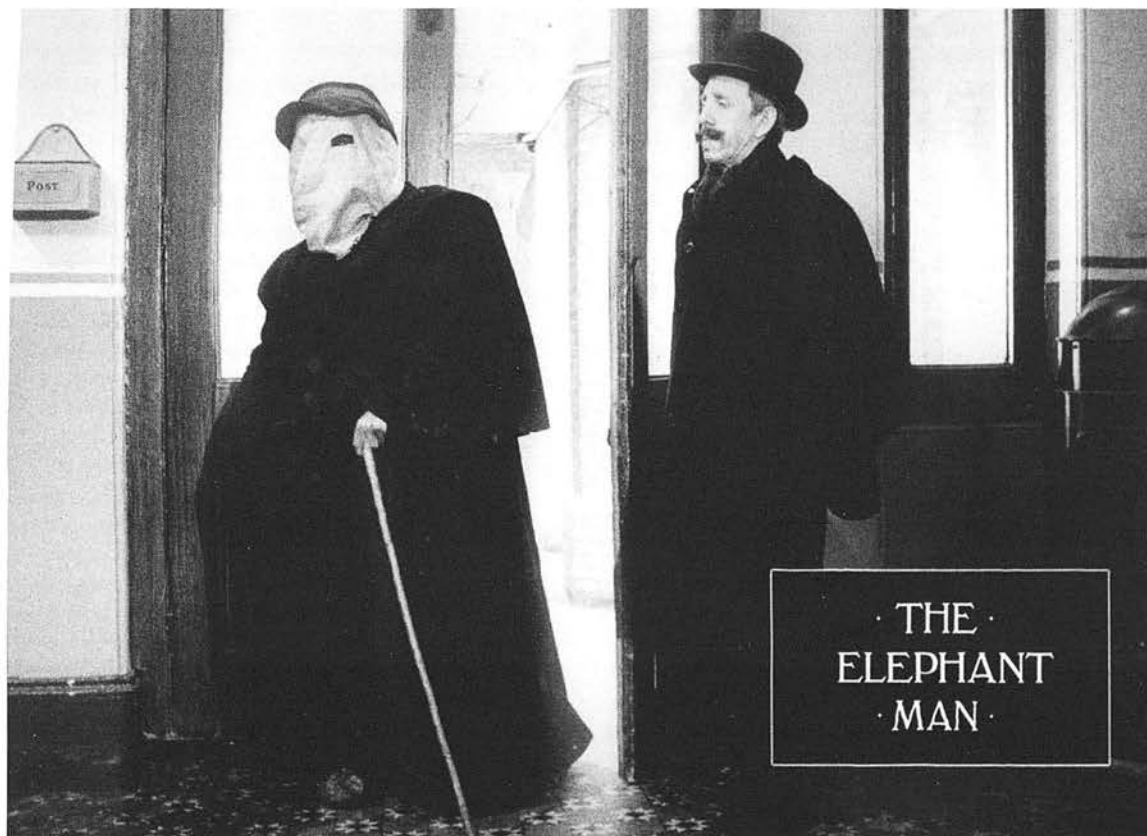
Pere Antoni Pons

No són pocs els cinèfils que consideren David Lynch un dels autors més personals del cinema actual. Hi estic d'acord. Amb una filmografia que consta de deu pel·lícules, un grapat de curtmetratges i una emblemàtica sèrie de televisió, el director i guionista de Missoula (Montana, EUA) ha aconseguit el que està reservat a poquíssims cineastes. A saber: que qualsevol crític o espectador mínimament informat identifiqui (amb plaer i fascinació, o amb desdeny i disgust: això és un altre tema) qualsevol de les seves obres veient-ne una única escena, de vegades un sol fotograma i tot.

El mèrit de la gesta, no cal dir-ho, és impressionant. Més impressionant és, però, que aquest univers creatiu tan personal resulti poques vegades monòton, reiteratiu, gratuïtament sofisticat o tramposament imprevisible. Si Lynch —a qui de vegades he criticat: aquest paper pretén ser una retractació amb matisos— no ha quedat mai del tot empantanegat en cap mena de manierisme meliquista, a pesar de la peculiaritat radical i deliberada de la seva visió i del seu estil, és perquè ha estat capaç de donar tres versions diferents de la seva extrema singularitat. Per fer-ho ràpid, es pot dir que existeixen tres David Lynch distints però estretament relacionats, dependents: el clàssic, el poèticament inquietant, i també —ningú no és perfecte— l'ofuscat o pretensions que es perd en el seu propi deliri.

Aquestes tres versions —o maneres de fer— de Lynch són com tres caps que surten d'un mateix cos. Totes tres tenen com a punt de partida, o com a matèria primera de construcció, uns mateixos elements: la inclinació per la raresa, la fascinació pels personatges torturats, tèrbols o extravagants, la sensació que el món només és veritablement intel·ligible (és un dir...) des dels marges de la raó, la perturbadora o còmica familiaritat que s'estableix amb tot allò que és anormal... A partir d'aquests elements coincidents, però, cada cap del cos de l'obra del de Missoula ha donat uns resultats únics, no només pel que fa referència a l'estètica —imatges, ritme...— sinó també a l'expressió d'un món emocional i moral.

El primer Lynch—el clàssic— és el responsable de *The Elephant Man* (L'home elefant) i *The Straight Story* (Una història vertadera). En aquests dos títols, tan realistes que fins i tot estan basats en fets històrics o verídics, Lynch demostra que sap fer allò que pareix tan senzill però que, en realitat, és tan difícil: contar una història de manera clara i veraç, explicar les peripècies i escorcollar els caràcters d'uns personatges que, si ens impacten i ens sorprenen, no és per allò que els diferencia de nosaltres en la seva anormalitat, sinó per allò en què se'ns assemblen en la seva raresa. Aquest és el cas, principalment, de *L'home elefant*, en què aconsegueix extreure i expressar tota la humanitat





—tendresa i desesperació, dignitat i por— d'un home monstruosament deforme, bandejat per tothom i animalitzat a causa dels bestials prejudicis dels seus coetanis.

El segon Lynch, el poèticament inquietant, el que es revela un humanista irònic i sentimental de la cara més fosca de la vida i de les coses, queda exemplificat en dues obres mestres inapel·lables: *Twin Peaks* (la sèrie) i *Mulholland Drive*. Tant en un títol com en l'altre, hi juguen un paper crucial els aspectes més extrems o anticonvencionals de la realitat i de la psicologia humana: el relat oníric i la imaginació desfermada, la psicosi o el deliri, les anomalies físiques o de comportament, els elements irracionals o directament sobrenaturals, i fins i tot un cert pinto-resquisme freakie.

A diferència de molts dels seus imitadors, que utilitzen unes estratègies similars amb la intenció d'infondre un sentiment d'estranyesa als espectadors i l'únic que fan és —onanistes pedants— embolicar sense sentit la troça, a *Twin Peaks* i a *Mulholland Drive* tots aquests aspectes no fan sinó reforçar i singularitzar allò de més identificablement humà que hi apareix: les passions, els temors, les angoixes, les frustracions i els desigs dels personatges. A més, en aquestes dues pel·lícules queda clar que la capacitat de Lynch per conjuminar, amb naturalitat perfecta, el sentit de l'humor més negre amb l'emotivitat més apassionada i tendra,

i aquesta amb l'atmosfera nociva o demoníaca de l'escabrositat, no té rival.

El tercer Lynch, l'ofuscat o pretensions que es perd en el seu propi deliri, és el que, segons el meu parer, ha donat els seus pitjors films: *Eraserhead* (*Cap esborrador*), *Blue Velvet* (*Vellut blau*) i *Lost Highway* (*Carretera perduda*). En tots tres casos, Lynch demostra —com sempre— el seu virtuosisme visual, el seu pols ferm de narrador, però el resultat final és llastat per una excessiva complaença envers l'extravagància i la raresa, que li impedeix encaixar en la realitat la seva predilecció pels elements més inopinats o estrambòtics, i que a la fi el duu a extraviar-se —arguments que queden penjats, estructures fallides, trames autàrquiques i sense sentit— en la pura inintel·ligibilitat. Com el revers d'un mirall que tengués l'anvers opac o fet miques.

En qualsevol cas, les pel·lícules d'aquest tercer Lynch també tenen el seu interès i la seva utilitat, fins i tot pels seus detractors —jo en som un— més intransigents. Almenys serveixen per fer més evident el mèrit de qui, en un grapat de pel·lícules, ha sabut explorar allò de més aliè que hi ha en nosaltres i demostrar-nos que, si d'habitud no sentim l'estranyesa i les fantasies misterioses de l'existència com a cosa pròpia, no és perquè les tinguem molt enfora o perquè ens caiguin molt lluny, sinó perquè les guardam amagades en el racó més fosc i més profund del que som. ■

Els nins de la pantalla. La psicologia infantil en el cine (VIII) Altres nins, altres pel·lícules....

Gabriel Genovart

La següent relació de trenta pel·lícules, que ve a complementar els set estudis precedents, abasta des del començament de l'època sonora fins a finals del segle passat. Com es pot suposar, no es tracta simplement de pel·lícules "amb nin" (que n'hi ha moltes, potser massa), sinó d'obres filmiques a les quals la psicologia infantil, per una raó o altra, hi té un paper molt rellevant. En tot cas, es tracta sempre de bones pel·lícules i, en molts de casos, d'autèntiques obres mestres de la història del setè art. Exceptuant-ne unes poques, les pel·lícules que comentam seguidament estan ambientades dins la passada centúria, de tal forma que creim poder afirmar amb tota propietat que les obres cinematogràfiques que vénen a continuació, juntament amb les que ja hem analitzat fins aquí, a la primera part d'aquest llibre, constitueixen un reflex testimonial, en ocasions dramàtic i commovedor, del que va ser el rostre de la infància en el segle XX, qüestionablement denominat per molts "el segle del nin".

Mols dels títols que segueixen haurien estat també tant o més mereixedors d'un estudi tan extens i complet com el que hem intentat portar a terme amb les pel·lícules anteriorment analitzades, però tal cosa hauria excedit de molt el número de pàgines del format habitual de la Col·lecció Llibres Temps Moderns.

És molt possible també que el lector hi trobi a faltar un o altre títol, però, com que es tractava de no superar un nombre de trenta pel·lícules per no allargar-nos amb excés, hem hagut de seguir uns criteris de selecció. Un d'aquests criteris, d'acord amb el títol del llibre, ha estat el de donar preferència a pel·lícules que tractassin d'un període de la psicologia evolutiva que compregués des de la primera infància fins a la pubertat o, a tot estirar, fins a les primeres passes dins l'adolescència. Per aquesta raó hem descartat obres molt estimables però que ja entraven de ple dins una problemàtica més típicament adolescent.

En altres casos, s'ha descartat algun títol perquè l'autor ja l'havia tractat amb amplitud a qualche llibre anterior. Per exemple, *Raíces profundas* (George Stevens, 1953), que ocupa tot el darrer capítol de *La placenta dels somnis*; o *Viento en las velas* (Alexander Mackendrick, 1965), del qual també ens ocuparem amb una certa extensió en el nostre anterior llibre *Infància i cinema en un temps de postguerra*. Així i tot, s'ha fet una excepció: malgrat haver dedicat també un capítol sencer a la pel·lícula *La nit del caçador* en *La placenta dels somnis*, l'hem inclosa en la relació que segueix perquè qualsevol estudi que tracti de la psicologia infantil en el cinema s'ha d'ocupar inevitablement d'aquest film incommensurable de Charles Laughton.

Finalment, un últim criteri de selecció: el coneixement directe per part de l'autor d'aquest llibre

de cadascuna de les pel·lícules que figuren a la llista que segueix, la majoria de les quals ha pogut veure en repetides ocasions. Això vol dir també que hi cap la possibilitat que en manqui alguna perquè no ha tingut l'oportunitat de veure-la mai o perquè en guarda un record molt imprecís. Al capdavant, qui ho ha pogut veure tot de la història del cine?



El campeón (*The Champ*)

King Vidor (USA, 1931);
b/n, 83 minuts.

The Champ és un estudi dels sentiments filials a través de l'elecció ètica d'un infant de nou anys (fill únic d'uns pares divorciats) entre una mare casada en segones nupcies amb un cavaller adinerat i un pare que arrossega una decadència de púgil vell, ex campió de pesos pesats, lliurat a l'abandó, a l'alcohol i a la misèria econòmica. La història del nin que prefereix romandre a la vora d'un pare derrotat per la vida i estimular-lo a recobrar la dignitat perduda tornant als rings de boxa, va emocionar els públics del seu temps i ha continuat captivant els espectadors d'avui (que no pateixen de la cretina animadversió al blanc i negre) cada vegada que s'ha passat per les televisions. L'admirable direcció i posada en escena de King Vidor salva la pel·lícula de ser una simple història lacrimògena per convertir-la en un admirable drama humà. *El campeón* va suposar també la consagració de Jackie Cooper com a actor infantil i proporcionà un altre paper estel·lar al gran Wallace Beery en el paper de pare. L'any 1979 Franco Zeffirelli va firmar un remake notablement inferior al film de Vidor.



Cero en conducta (*Zéro en conduit*)

Jean Vigo (França,
1933); b/n, 44 minuts.

El realitzador Jean Vigo, fill d'un pare anarquista d'origen català i d'una mare que l'abandonà quan encara era molt petit, visqué en la seva pròpia carn la brutalitat dels internats per a menors sotmesos a la disciplina fèrria d'uns educadors tallats a l'antiga usança i sense més metodologia pedagògica que la rigidesa del reglament, el càstig físic i la repressió més severa. Front aquesta representació

de l'orde establert que suposa un cert tipus d'institució teòricament educativa (símbol, per altra banda, de totes les institucions socials de caràcter repressor), s'aixeca l'aire fresc d'una rebel·lió infantil de caràcter llibertari dels alumnes d'un reformatori que a un moment donat diuen que *ja n'hi ha prou*. "Anarquisme a l'escola", podria ser el crit de guerra d'aquesta pel·lícula que va estar prohibida a França, per "antipatriòtica", fins l'any 1945. Evidenciaran contactes evidents amb aquest film pel·lícules com *Sciusià* de Vittorio de Sica (1946) i la molt més recent *Los chicos del coro* de Christopher Barratier (2004); la rebel·lió un punt surrealista de l'alumnat recorda també les seqüències finals de *Los 5.000 dedos del doctor T* de la qual ens hem ocupat en el capítol segon d'aquest llibre, i Jean François Truffaut va declarar que s'havia inspirat en aquest curtmetratge per a la realització de *Los cuatrocientos golpes* (1959). Avui, que han canviat les tornes i hem passat a les darreres dècades de la repressió més rigorosa a la permisivitat més absoluta a les escoles i instituts, seria interessant la comparació d'aquest film de Jean Vigo amb la magnífica pel·lícula, també francesa, de Laurent Cantet: *La clase* (2008).



La isla del Tesoro (*Treasure Island*)

Victor Fleming (USA,
1934); b/n, 109 minuts.

L'extraordinària novel·la de R. L. Stevenson ha estat traslladada a la pantalla en varies adaptacions. Les dues més notables són la producció de la Metro Goldwyn Mayer de 1934 dirigida per Victor Fleming i la de Walt Disney de 1950 dirigida per Byron Haskin. Des del punt de vista psicològic interessa destacar el caràcter de narració iniciàtica que, com a tantes novel·les d'aventures, ja és present a l'original literari i que les dues esmentades adaptacions han sabut mantenir perfectament. Es tracta de la història de la maduració personal i afectiva d'un preadolescent que viu aquesta aventura per excel·lència que és la recerca d'un tresor a una illa remota en un relat que s'obre amb la mort del seu progenitor i es tanca amb la desaparició del pirata John Silver, que ha oficiat al llarg de tota la peripècia aventurera com a pare substitut. Des d'aquesta perspectiva, la narració pot ser considerada com una meditació sobre l'orfanat i sobre la soledat que sempre comporta el trànsit per l'adolescència. La adaptació de 1934 fou interpretada pel mateix duet protagonista (Jackie Cooper/Wallace Beery) que l'any 1931 havia interpretat *El Campeón* de King Vidor. L'adaptació de 1950, la primera producció de Walt Disney amb personatges reals, tingué en Bobby Driscoll (protagonista de *La ventana*) l'interpret de Jim Hawkins.



Capitanes intrépidos (*Captains Courageous*)

Victor Fleming (USA,
1937); b/n, 115 minuts.

La famosa novel·la homònima de Rudyard Kipling va donar lloc a aquesta brillant adaptació de la Metro, ambientada en els anys de la Depressió, amb Freddie Bartholomew de protagonista infantil. La història de l'evolució moral de Harvey Cheyne, un al·lotget ric, estirat, capritxós, consentit i absolutament repelent, fill únic d'un pare viudo que es dedica a les altes finances i que gairebé no para esment al seu hereu (encara que li dona més del que vol), en una persona responsable que interioritza tot un repertori de valors completament oposats a aquells en què havia estat educat, és també una de les més belles narracions de la literatura kiplingiana i una de les pel·lícules més emotives del cinema nord-americà. La fortuïta caiguda a la mar del jovenet de deu anys Harvey Cheyne, quan viatjava en un transatlàntic de luxe, el seu posterior salvament per un pescador portuguès, la incorporació a una embarcació de pesca i a les dures tasques quotidianes d'aquesta modesta nau com un membre més de la tripulació, marcaran el canvi radical de caràcter del nin, que, després de compartir l'esforçada vida d'uns humils mariners, descobrirà tot un món nou de referents morals que fins llavors li havien estat desconeguts: l'amistat, la solidaritat, la valentia, la noblesa de cor, la importància de l'esforç i de l'esperit de sacrifici per guanyar-se la vida i la capacitat de donar-se als altres sense reserves per tenir dret a esperar també qualche cosa d'ells. "*La conmovedora aventura de un niño a quien el mar convirtió en un hombre de corazón*", deia una de les frases publicitàries a l'estrena d'aquest film.



Forja de hombres (*Boys Town*)

Norman Taurog (USA,
1938); b/n, 96 minuts.

Tal vegada es pot opinar que la figura històrica i la magna obra del pare Flanagan mereixien ser portades a la pantalla per un realitzador de més categoria que el discret Norman Taurog. Tot i això, *Boys Town* va ser un èxit apoteòsic de públic arreu del món i a l'Espanya de principis dels anys quaranta, especialment entre els espectadors juvenils. Edward J. Flanagan, nascut a Irlanda l'any 1886 i emigrat als Estats Units on s'ordenà sacerdot l'any 1912, ocupa un lloc important dins la història de la pedagogia per la nova

manera d'enfocar la reeducació dels nins i adolescents problemàtics o esgarriats a través de la seva famosa institució, internacionalment coneguda amb el nom de *Boys Town*, fundada el 1926 i fonamentada sobre el criteri de donar la responsabilitat als al·lots d'organitzar la seva pròpia convivència com si d'una petita república es tractàs. El govern dels Estats Units reconegué la transcendència d'aquesta obra educativa (que després tindria tantes rèpliques a tot el món) concedint a la institució del sacerdot catòlic la categoria de municipi independent. Encara que la pel·lícula de Taurog, interpretada pel gran Spencer Tracy en el paper de pare Flanagan i del gran actor juvenil Mickey Rooney en el paper d'adolescent rebel, cedeixi sovint fàcilment a les convencions dels melodrames més edulcorats, tingué l'indubtable mèrit d'haver presentat en el seu moment un paradigma pedagògic que contrastava amb la majoria de reformatoris juvenils basats en el càstig i la repressió, com també tantes vegades ens ha mostrat el cinema. *Boys Town* (titulada a Espanya *Forja de homes*) tingué una segona part dirigida pel mateix realitzador i amb els mateixos protagonistes: *Men of Boys Town* (1941), que a Espanya s'exhibí amb el títol original de la primera part (*La ciudad de los muchachos*).



Qué verde era mi valle (How Green Was My Valley)

John Ford (USA, 1941);
b/n, 118 minuts.

La magistral pel·lícula de John Ford, realitzada a partir de l'adaptació d'una novel·la de Richard Lewellyn, tracta de l'evocació d'una infància llunyana i difícil, en un poblet miner de Gal·les del sud, dulcificada per la nostàlgia i la bellesa dels records. La minyonia evocada, amb tots els seus bons moments i també amb totes les seves misèries i mancances, esdevé així una referència a un conjunt de vivències a les quals el sentit de pertinença a un lloc, a una gent, a unes tradicions familiars i a una manera de veure la vida configuraran per sempre més la personalitat del petit Huw Morgan, inoblidablement interpretat per Roddy McDowall. La pel·lícula, a la qual la vall perduda esdevé en símbol d'un temps idealitzat i d'una infantesa igualment perduda, contempla també, des de la malenconia de l'enyorament, la fugacitat del temps, la impossibilitat de retenir tot allò que més s'ha estimat i l'inevitable canvi que comporta, en els paisatges de l'ànima, el pas implacable dels anys i la substitució d'unes formes de vida tradicionals per unes noves condicions materials de subsistència que degraden la bellesa virginal d'una terra nadiua i de tot un món que s'ha esvaït. Tan sols un poeta del temps com John Ford podia fer una pel·lícula com aquesta.



El limpiabotas (Sciuscià)

Vittorio de Sica (Itàlia,
1946); b/n, 86 minuts.

El film de Vittorio de Sica és, juntament a les pel·lícules de Roberto Rossellini, una de les obres fundacionals del neorealisme italià que sempre manifestà una atenció preferent pel món de la infantesa desgraciada. La pel·lícula narra la història de dos enllustrabotes en el Nàpols destrossat per la II Guerra Mundial i ocupat per les forces aliades. Aquest és el marc en el qual es desenvolupa la vida dels dos amics Pasquale i Giuseppe que comparteixen ofici i que, per fugir de la ingrata realitat que els envolta, alimenten el somni d'arribar a posseir qualque dia un cavall blanc. Ho aconsegueixen, però al cost de participar, sense tenir-ne consciència, en una fraudulenta operació de venda de mantes, la qual cosa els suposa l'ingrés en un reformatori juvenil. La vida dels dos amics en aquest establiment, juntament amb altres al·lots suposadament delinqüents, és un dur retrat de les miserables condicions d'existència en aquest tipus d'institucions a la Itàlia de l'època i recorda, a moments, *Zero en conduit* de Jean Vigo.



Ladrón de bicicletas (Ladri di biciclette)

Vittorio de Sica (Itàlia,
1948); b/n, 93 minuts.

La pel·lícula conta la senzilla història d'Antonio Ricci, un humil treballador en atur al qual, després de trobar un treball de fixacartells, li prenen la indispensable bicicleta per mantenir la seva ocupació laboral. El robatori de la bicicleta, i la posterior recerca per part de l'infortunat Ricci, amb companyia del seu fill Bruno (Enzo Staiola), del bicicle sotret per tota la Roma deprimida de la postguerra constitueixen l'eix argumental del que es valgué Vittorio de Sica per realitzar, amb una increïble precarietat de recursos i el concurs d'actors no professionals, una de les més extraordinàries obres mestres del neorealisme i de tota la història de la cinematografia mundial. Com molt bé ha escrit Manuel Hidalgo, "l'autèntica clau de totes les emocions que la pel·lícula suscita està en el nin, en el fill, en la seva mirada cap al pare, en la seva condició de testimoni de totes les seves desventures, de la seva vergonya, de la seva pèrdua d'autoestima, la seva sensació de fracàs com a home, com a espòs i com a pare. La relació entre el pare i l'innocent i desolat fill —inoblidable el rostre del petit Enzo

Estaiola— és el nervi central de *Ladron de bicicletes*, el nucli emissor de la tremenda càrrega d'emo-tivitat que ens embarga com a espectadors". Totes les situacions són narrades sempre, en efecte, des dels ulls innocents del petit Bruno que s'obrin a la realitat despietada de la lluita d'un pobre home contra totes les adversitats imaginables i del seu esforç per sortir de la situació, sense donar mal exemple al seu fillet, enmig d'una societat cruel i insolidària. És indubtable que a *Ladri di biciclette* s'hi poden descobrir ecos champlinians (*El chico*, 1921) i també una notòria influència sobre *La vita é bella* de Roberto Benigni (1997).



Los ángeles perdidos (*The Search*)

Fred Zinnemann (USA, 1948); b/n, 105 minuts.

En una de les pel·lícules nord-americanes més influïdes pel neorealisme italià (i en especial per *Paisà* i *Germania anno 0* de Roberto Rossellini), el director Fred Zinnemann narra una història, protagonitzada per Montgomery Clift i pel nin txec Ivan Jandl, a la qual, com a *Germania anno 0* (realitzada un any abans), es mostren descarnadament, encara que no d'una manera tan cruel, els traumes psíquics provocats per la guerra en la població infantil de les ciutats alemanyes assolades pels bombardeigs aliats. La pel·lícula de Zinnemann mostra un col·lectiu d'infants de l'Alemanya ocupada per les forces d'ocupació que han estat colpits anímicament per les vivències bèl·liques recents i se centra en particular en un nin de nou anys que ha perdut la seva mare i roman tancat en un mutisme absolut. La doble recerca paral·lela d'una mare i un fill, ajudats per un jove soldat americà, omple el relat de tendresa, d'emoció i de tensió, en una pel·lícula que conjuga admirablement la sensibilitat poètica amb el realisme més cru. La pel·lícula de Fred Zinnemann, al marge dels seus indubtables mèrits artístics, mereix passar a la història com una de les obres més representatives del tema de les conseqüències de la guerra en la vida del nins que l'han viscuda de prop.



El ídolo caído (*The Fallen Idol*)

Carol Reed (RU, 1948); b/n, 95 minuts.

Sobre la base d'un relat curt de Graham Green, notablement modificat en la seva translació a la pantalla, el director bri-

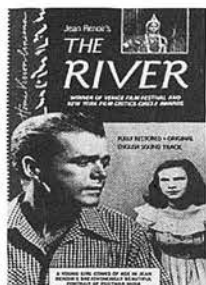
tànic Carol Reed va realitzar una de les seves pel·lícules més destacades. *El ídolo caído* relata la història del descobriment, per part del petit Philip, de la sòrdida conducta de les persones majors a través de la coneixença que arriba a adquirir de la tèrbola vida privada del seu amic adult més admirat: el majordom de l'ambaixada a la qual viu el nin en qualitat de fill de l'ambaixador. La pel·lícula de Reed pot posar-se com a exemple de la curiositat d'una ment infantil per la vida dels adults i la decepció que experimenta en advertir les misèries de tot un món estrany que, fins llavors, li havia estat aliè. Philip (interpretat per Bobby Henrey), a través de l'observació més o menys dissimulada del comportament del seu amic majordom, descobreix els amors clandestins, els hotels de mala nota, la indignitat, les mentides reiterades i la traïció. A partir del moment en què el nin arriba al convenciment que el seu admirat majordom ha assassinat la seva dona quan aquesta ha descobert que s'entenia amb una amant, la pel·lícula es converteix en una mescla d'història d'intriga i de drama psicològic; el drama de la torbació experimentada per un al·lotet que ha gosat guaitar al món privat i prohibit de la gent gran.



Los olvidados

Luis Buñuel (Mèxic, 1950); b/n, 80 minuts.

Una història sobre l'existència indigent dels nins dels suburbis de la capital de Mèxic que malviuen a les seves barraques al costat dels cotxes de luxe i a poca distància física dels habitatges més opulents de la classe alta. En el seu exili mexicà, el realitzador aragonès Luis Buñuel ens narra, entre el surrealisme que li era característic i la influència del neorealisme italià (que ell en part criticava), la vida d'aquests petits delinqüents que en molts de casos ni tan sols coneixen qui són el seu pare i la seva mare i que, sense referents morals ni afectius de cap classe, es veuen empesos a realitzar per sobreviure activitats al marge de la llei, perseguits per unes forces de l'ordre que no contempen altra forma d'actuació que no sigui la repressió més violenta. A quasi seixanta anys de la seva realització, el film de Buñuel continua mantenint tota la seva vigència com a pel·lícula testimonial o de denuncia de tots els infants que, a dia d'avui, com per exemple els *meninos da rua* i de les favelas de Brasil, encara continuen arrossegant, a tantes ciutats del món, una vida marginal de misèria, maltractes i explotació imposada per unes circumstàncies ambientals absolutament inhumanes.



El río (*The River*)

Jean Renoir (RU, Índia, França, 1951); technicolor, 99 minuts.

Si la vall representa el símbol de tot allò que roman i perdura (encara que només sia en el record), el riu, pel contrari, és la representació simbòlica de la fluència del temps, del trànsit, de la caducitat de les coses... Aquesta imatge heraclítica està latent en la novel·la de Rumer Godden que captivà el realitzador francès Jean Renoir per fer-ne, en la seva adaptació cinematogràfica, una de les elegies més belles de tota la història del setè art. A una plantació índia de jute, ran del Ganges, prop de Calcuta, resideix una família de colons britànics formada per un matrimoni, la seva filla major Harriet (Patricia Walters), de catorze anys, tres germanes més joves i l'entremaliat Bogey, el germà petit. L'arribada del jove i gallard capità John, mutilat de guerra, marcarà, en Harriet i les seves germanes, el pas de la vida infantil al despertar adolescent de l'amor romàntic i a tot un món sensitiu fins llavors no descobert, en una història en la qual la connexió lírica del discórrer de riu amb el transcórrer de l'existència humana és present a cada instant. Rodada amb brillants colors de factura impressionista que evocuen la pintura d'Auguste Renoir, pare del realitzador, *The River* es converteix en una de les mostres més enlluernadores de la història del cinema sobre el tema etern del fi de la innocència, de l'estranyament de si mateix que suposa l'arribada a l'etapa adolescent i també del sentiment de frustració que comporta sovint el pas per aquest període de la vida.



Bellísima (*Bellissima*)

Luchino Visconti (Itàlia, 1951); b/n, 110 minuts.

La gran actriu Anna Magnani, musa del cine de la Itàlia postfascista, dona vida en aquesta pel·lícula, que tanca l'etapa neorealista de Luchino Visconti, a una mare obsessionada en convertir la seva filla, al preu que sia, en una estrella infantil del cinema. Impulsada per la seva obsessió i per l'afany de redimir-se de la seva humil condició a través d'un hipotètic triomf de la menuda, Maddalena Cecconi (el personatge interpretat per la Magnani) no arriba advertir fins a quins extrems de vertadera crueltat mental sotmet la petita Maria (Tina Apicella) quan la porta a tots els castings dels estudis de la Cinecittà que cerquen descobrir una intèrpret infantil per a una producció que ha de dirigir Alesandro Blasetti. Afortunadament, la mare és capaç de reconsiderar el seu comportament i és a

temps de rectificar i salvar el seu matrimoni i la seva filla de danys irreparables. Tot i això, el personatge de Maddalena Cecconi esdevé en representació de tota una forma d'exercir la paternitat/maternitat de tants i tants de pares/mares que han cregut que el seus fillons eren grans promeses en qualque cosa i que estaven destinats a triomfar en el futur com figures destacades de l'esport o de l'espectacle. I, a tal fi, no han estalviat sacrificis per a si mateixos i sovint també sofriments als propis fills. Haurien de veure aquesta pel·lícula. Potser encertin els que diuen que, d'aquesta manera, ens hauríem estalviat molts de castings impresentables i molts dels programes-fems de les televisions a l'ús.



Mandy (*Mandy*)

Alexander Mackendrick (RU, 1952); b/n, 87 minuts.

Alexander Mackendrick va realitzar en *Mandy* la primera de les seves tres magnífiques aproximacions al món de la infància —les altres dues serien *Huída hacia el sur* (1963) i l'extraordinària *Viento en las velas* (1965)—. *Mandy* és una de les primeres incursions del setè art dins el món dels infants que sofreixen qualque tipus de deficiència, concretament, en el cas de la petita protagonista (Mandy Miller), una sordera de naixement. Mitjançant el recurs de la càmera subjectiva "en mut", Mackendrick aconsegueix fer entrar l'espectador dins el món de soledat, d'aïllament i d'incomunicació de la nina sorda i muda. Sense concessió a cap tipus de recurs de fàcil sensibleria, *Mandy* és també la història d'un drama familiar i de la rehabilitació d'una nina que, gràcies a les metodologies innovadores d'un professor en educació especialitzada (interpretat per Jack Hawkins), aconsegueix assolir la capacitat de parlar i de comunicar-se. Un brillant exercici d'apropament, per part de Mackendrick, a la psicologia dels infants sords des de la naixença i als seus tractaments reeducatius especialitzats.



El pequeño fugitivo (*Little Fugitive*)

Ray Ashley, Morris Engel, i Ruth Orkin (USA, 1953); b/n, 80 minuts.

Little Fugitive és una pel·lícula que roman avui en un oblit immerescut i que és també una petita joia del cinema. Declararen la seva admiració per aquest film i la influència que n'havien rebut realitzadors com Jean François Truffaut i John Cassavetes i fou una pel·lícula que s'exhibia assiduament en els ci-

neclubs espanyols dels anys cinquanta. Avui és una petita obra mestra gairebé de culte i molt difícil d'aconseguir. La pel·lícula, firmada per tres directors independents, narra les peripècies d'un nin de sis anys, Joey Norton (interpretat per Richie Andrusco) que fuig de casa seva convençut que ha causat la mort del seu germà major (el qual li ha gastat la broma pesada de fingir-se difunt) i vaga perdut i desorientat pels espais de Coney Island. La pel·lícula, que fou mereixedora del Lleó de Plata del festival de Venècia, va ser definida per la crítica com una obra de perfecta factura cinematogràfica i es va destacar la qualitat i la bellesa fotogràfica dels seus plans. És, sens dubte, una de les obres del cine nord-americà més clarament influïdes per la estètica neorealista italiana.



La noche del cazador (*The Night of the Hunter*)

Charles Laughton (USA, 1955); b/n, 93 minuts.

Una de les pel·lícules més extraordinàries i insòlites de tota la història del cinema, una obra absolutament genial que va ser l'única que va firmar l'actor Charles Laughton com a realitzador a partir de la novel·la homònima (i també extraordinària) de l'escriptor Davis Grubb. Cap altra pel·lícula ha superat aquesta en la plasmar d'un onirisme més pur, més bell, més líric i, ensems, més absolutament aterridor; cap altra ha aconseguit, com el film de Laughton, plasmar en imatges la atmosfera opressiva i anguniosa dels terrors fonamentals dels contes infantils, tan propers sempre al dens territori dels somnis; cap altra ha superat tampoc *The Night of the Hunter* en la seva aproximació als temors soterrats de la infantesa nascuts dels conflictes emocionals de les seves relacions afectives amb el adults. Tot un món de mites antiquíssims (Edipo, Moisès, el naixement de l'heroi...) i un sens fi de temes, motius, imatges i símbols de contes de fades universals conflueixen en aquesta pel·lícula que conta la persecució nocturnal, al·lucinada i implacable de dos germans petits, John i Pearl (de deu i cinc anys respectivament), interpretats per Billy Chapin i Sally J. Bruce, per part d'un padastre malvat que personifica tot el repertori dels perseguidors més cruels i acarnissats dels vells contes: l'ogre malvat, el llop ferotge, l'home del sac... Tot el misteri del bosc, de la nit, del riu —que són el bosc, la nit i el riu dels contes de fades i dels éssers que els habiten— són presents en aquesta història ambientada en el temps de la Gran Depressió a l'oest mitjà del Estats Units i que és possiblement la millor pel·lícula que s'ha fet mai sobre l'ànima profunda de la infància. Remet el lector interessat al meu llarg

estudi sobre aquesta pel·lícula en el quart capítol (*La nit del caçador, en el cor de les tenebres*) del meu llibre *La placenta dels somnis*.



Mi tío Jacinto

Ladislao Vajda (Espanya, 1956); Bb/n, 87 minuts.

El notable realitzador d'origen hongarès Ladislao Vajda, que havia fet amb *Marcelino pan y vino* (1954) una de les més belles aproximacions al candor infantil que ha donat mai el setè art, dugué també a terme altres incursions en el món de la infantesa en pel·lícules posteriors. *Mi tío Jacinto* n'és una, com també ho són *Un ángel pasó por Brooklyn* (1957) i l'excepcional *El cebo* (1958). Poc després de l'èxit de *Marcelino*, que captivà els espectadors de més de mig món, rodà aquesta excel·lent pel·lícula que és *Mi tío Jacinto*, amb el mateix actor infantil Pablito Calvo, convertit ja en una estrella del cinema a escala internacional. Aqueixa segona pel·lícula amb el petit actor, que narra les desventures d'un torero ja vell i fracassat, interpretat per Antonio Vico, i del seu nebotet, el petit orfe Pepote, que viu amb el seu oncle a una *chabola*, en un suburbi madrileny, en condicions d'extrema indigència, és un dur retrat de l'Espanya i de la seva capital a mitjans dels anys cinquanta. En certa manera, *Mi tío Jacinto* ve a ser com una espècie de contrapunt amarg de *Marcelino pan y vino*, tota vegada que alguns dels actors que interpretaven els frarets franciscans encantadors que agombolaven el petit Marcelino, apareixen aquí com a personatges relacionats amb els baixos fondos, la truaneria i la petita delinqüència d'un inframón de picaresca i marginació contemplat per la mirada innocent i alhora espavilada d'un nin de vuit anys. A *Mi tío Jacinto* s'hi poden descobrir ressonàncies de pel·lícules com *El chico* de Charles Chaplin (1921) i *El campeón* de King Vidor (1931), però la seva influència més clara prové del neorealisme italià i, sobretot, de *Ladrón de bicicletas* de Vittorio de Sica (1948).



Mala semilla (*The Bad Seed*)

Mervyn LeRoy (USA, 1956); b/n, 129 minuts.

Sobre la base d'una obra teatral de Maxwell Anderson (que, al seu torn, provenia d'una novel·la de William March), Mervyn LeRoy va rodar aquesta inquietant pel·lícula que es pot dir vingué a inaugurar l'aparició en el cinema dels infants diabòlics, els quals, a partir d'aquest film de la Warner Bros, es faran presents, de cada vegada amb major freqüència, a les pantalles de cine. La petita Rhoda Penmarck,

de vuit anys d'edat, interpretada per Patty McCormack, es converteix per dret propi, amb aquesta pel·lícula de Mervyn LeRoy, en un dels infants més perversos i odiosos de tota la història del setè art. Rhoda és una nina adoptada que, sota un aspecte encantador i a primera vista angelical, amaga tota la polimorfa perversitat que un infant pot arribar a albergar. La nina en qüestió és una petita mentidera compulsiva, una criatura envejosa, simuladora, egoista, gelosa i capaç de fer qualsevol cosa per tal d'aconseguir els seus objectius. Fins i tot matar de la manera més freda i calculada. Tota una esgarriant personalitat de patologia precoç que planteja qüestions sobre la possible etiologia hereditària dels comportaments delinqüents enfront al paper de l'ambient i de l'educació. A partir d'aquesta pel·lícula, el món infantil començarà a ser tractat en el cinema com a territori possible de terrors més o manco morbosos i amb enfocaments de caràcter més o menys freudià. De *The Bad Seed* s'arribaren a rodar tres finals diferents. Finalment, la productora va imposar el més suau i acomodaticí. A Espanya, la censura la prohibí.



El puente (*Die Brücke*)

Bernhard Wicki (RFA, 1959); b/n, 105 minuts.

Quan la societat de la República Federal vivia encara sota el shock del conflicte bèl·lic recent i de la desfeta del nazisme, el director austríac Bernhard Wicki va rodar aquesta pel·lícula que narra la història de la defensa d'un pont sobre un riu per part d'un grup de set al·lotets reclutats com a soldats a les acaballes de la II Guerra Mundial. L'any 1945, quan l'Alemanya nazi era una desfeta i les forces aliades es trobaven ja a les portes dels centres neuràlgics del poder hitlerià, varen ser cridats a files tots els adolescents i preadolescents que eren capaços d'aguantar un fusell a les mans amb la consigna de defensar la pàtria fins a l'extrem a sacrificar la vida si era precís. *Die Brücke* conta un fet real i es basa en la novel·la homònima i autobiogràfica de Manfred Gregor, un dels escassos supervivents d'aquell dramàtic episodi. Set al·lots d'un petit poble bavarès, educats dins els esquemes ideològics de l'Alemanya nazi, són arrabassats de les aules escolars per ser enviats al front de batalla on el més segur és que hi trobin la mort. El seu professor intercedeix per ells i aconsegueix que un vell oficial se'n compadeixi. L'oficial, bona persona, conscient que la guerra ja està perduda, en lloc de destinar-los a la primera línia de foc, els encarrega, per salvaguardar les seves vides, la defensa d'un petit pont, en teoria sense cap valor estratègic. El que ignoren tots és que les primeres forces d'ocupació entraran, precisament, per aquell indret. La pel·lícula té molt d'interès per veure com es comporten

inicialment els membres d'aquella quadrilla d'al·lots educats dins la mística totalitària de la "Gran Nació Alemana" i de quina forma evoluciona el seu comportament al llarg dels fets que es van succeir.



Los cuatrocientos golpes (*Les quatre cents coups*)

Jean François Truffaut (França, 1959); b/n, 95 minuts.

La història del nin de dotze anys Antoine Doinel, interpretat per Jean-Pierre L  aud,   s la crònica amarga d'una infància marginal, d'una soledat infantil, d'un desemparament i un desarrelament familiar en el marc d'un París i una França retratats amb duresa per François Truffaut. Antoine Doinel, fill d'una mare fadrina que el va concebre de mala gana i es cas   posteriorment amb un home del qual no estava enamorada, experimenta la solitud que significa viure com una nosa a la seva pròpia llar. Tot i que el seu padrastre és una persona de bon tremp que tracta el fill adoptiu molt millor del que ho fa la mare (la qual, segons descobreix el nin, enganya el seu marit amb un amant), Antoine intueix que no trobar   mai el seu lloc a l'aspre món en el qual li ha tocat viure. La llar familiar és inhòspita, l'escola municipal a la qual assisteix ho és tant o m  s i els mestres que la regenten semblen persones frustrades i sense capacitat de dispensar un tracte mínimament cordial als escolars. Tampoc és millor la imatge que es dóna dels serveis judicials i dels burocratitzats servicis assistencials de psicòlegs i psiquiatres que s'ocupen dels nins "inadaptats". I no en parlem ja de l'internat juvenil de reeducació al qual anir   a parar l'al  lot per mor del seu mal comportament i de les ganes que té la seva mare de llevar-se'l de davant. A la vista de tot aix  , Antoine s'escapar   del correccional i, com una afirmació se si mateix i de la seva llibertat, fugir   cap a la mar... *Les quatre cents coups* està considerada com a la primera película que va donar a conèixer el cinema francès de la denominada *nouvelle vague* i François Truffaut hi manifesta un interès pel món de la infantesa que també palesaria en films posteriors.



El milagro de Ana Sullivan (*The Miracle Worker*)

Arthur Penn (USA, 1962); b/n, 103 minuts.

Obra mestra d'Arthur Penn, sobre la història real d'Hellen Keller, sorda i cega des dels divuit mesos

a conseqüència d'una malaltia greu. Portada a la pantalla a partir de l'obra teatral de William Gibson, que fou també autor del guió amb col·laboració de la pròpia Hellen, rescatada de les tenebres gràcies a la tenacitat d'Ana Sullivan, la mestra que es feu càrrec de la nina quan aquesta tenia set anys, *The Miracle Worker* és també una obra magistral des del punt de vista de la psicologia i la reeducació d'una deficient sensorial. Quan Ana Sullivan arriba a casa dels Keller, amb la difícil comesa d'intentar treure la ment de la menuda —l'ànima, deia la mestra— de l'abisme de silenci i de fosca dins el qual es trobava submergida, la petita Hellen era poca cosa més que un petit animaló malcriat que no havia desenvolupat més que un limitat sistema de signes de comunicació rudimentària d'allò que Pavlov en deia "primer sistema de senyals" referits a necessitats immediates, que la nina expressava toscament. Aquest "primer sistema de senyals" és un repertori d'imatges concretes relacionades amb coses també concretes i constitueix el nivell en el que opera la intel·ligència purament animal (i que en el cas d'Hellen Keller es reduïen forçosament a imatges de caràcter tàctil, olfatiu i gustatiu). La limitació sensorial havia impedit a Hellen assolir el "segon sistema de senyals" que és la base de la intel·ligència humana i que es forma a partir de les representacions mentals i universals expressades pels conceptes abstractes, els quals són el nivell operatiu d'una intel·ligència superior, reservada, en exclusiva, als éssers humans. Tota la tasca d'Ana Sullivan se centrà en aquesta finalitat: obrir, com a punt de partida, la ment de la seva pupila, a través del sistema de signes tàctils sobre la palma de la mà (que és el codi comunicatiu dels sords i cecs), a un primer concepte abstracte capaç d'universalitzar tot un repertori d'experiències concretes. Per exemple, la paraula *aigua*, com a nom d'un concepte universal que engloba l'aigua de la font, la que Hellen beu quan té set, la del riu, la de la pluja... En un dels finals més bells de la història del setè art, Helen comprèn, a la fi, que hi ha un nom o signe abstracte per a cada cosa, per a cada experiència, per cada sentiment. Hellen Keller, que morí a una edat avançada, arribà a dominar tres idiomes pel sistema Braille, escrigué, entre vàries obres més, la història de la seva vida i visqué acompanyada de la seva professora per espai de quaranta-set anys.



Ángeles sin paraíso (*A Child is Waiting*)

John Cassavetes (USA, 1963); b/n, 102 minuts.

La pel·lícula de Cassavetes és una de les millors de tota la història del cinema sobre la infància subnormal.

Tot i que el cineasta independent que era el magnífic actor i director John Cassavetes renegà de les

imposicions i interferències de què havia estat objecte el seu treball per part del productor Stanley Kramer, el cert és que *A Child is Waiting* mereix una consideració crítica molt superior a la que gaudeix actualment. En una institució per a infants disminuïts físicament i/o psíquicament, que dona cabuda a subnormalitats de molt distint signe (síndrome de Down, paralítics cerebrals, retardats mentals d'etiologia diversa...), és internat pels seus pares el petit Reuben, un nin d'aparença física normal però de debilitat mental acusada. El film de Cassavetes exposa una actitud de rebuig per part d'un pare que no accepta de cap manera la subnormalitat del seu fill i l'angoixa d'una mare que veu que el nin no progressa com un infant normal. El sentiment de solitud i abandonament del petit Reuben, que cada diumenge espera en el seu col·legi la visita d'uns pares que no arriben mai, i el conflicte entre la sobreprotecció de què és objecte per part d'una professora de música (Judy Garland) i la pedagogia implacablement realista marcada pel director del centre (Burt Lancaster) perfilen un dur i commovedor melodrama que té la virtut de reflectir tota la problemàtica que comporta la subnormalitat infantil i tot el repertori possible d'actituds paternes davant aquest drama familiar. Les seqüències finals i la increïble interpretació de nins realment disminuïts que hi aconsegueix John Cassavetes són vertaderament portentoses.



El señor de las moscas (*Lord of the Flies*)

Peter Brook (RU, 1963); b/n, 92 minuts.

Una trentena d'escolars d'un col·legi britànic salven la vida en el forçós aterratge d'un avió en una illa deserta. Aquest és el punt

de partida de la famosa novel·la de William Golding, traslladada a la pantalla en una adaptació de Peter Brook, considerada per molts superior al mateix original literari. Els escolars, d'edats compreses entre els set i els catorze anys aproximadament, es veuen en la necessitat d'organitzar la seva convivència mentre romanen a l'expectativa d'un salvament que es cansen d'esperar. Aviat afloraran dos tipus de posicions: la dels partidaris d'establir un orde i unes regles racionals i la dels que imposen la brutalitat de "la llei del més fort". Com que són aquests darrers els qui acaben per establir la seva hegemonia, la conducta de la majoria dels naufragats degenerarà en tota una sèrie de comportaments primitius, salvatges i tribals, com una forma de regressió a la barbàrie i a la irracionalitat prèvies a tota forma de civilització. Golding havia retratat a la seva novel·la una visió negativa de la naturalesa humana que Peter Brook recull perfectament.

Realment, ens trobam a les antípodes dels plantejaments rousseauinians sobre la bondat innata l'home en aquesta visió pessimista i cruel de la condició de l'ésser humà. Cal destacar que el nin que interpreta el paper de Piggy, un al·lotet acomplexat per la seva obesitat i la seva miopia, que de qualche manera representa la "veu de la raó" i que serà la víctima propiciatòria de totes les vexacions i brutalitats imaginables, és un dels rostres infantils més entenedors que ha passat mai per les pantalles. *Lord of the Flies* va ser objecte d'un remake, dirigit per Harry Hook l'any 1990, molt inferior a aquesta versió de Peter Brook.



A las nueve cada noche (*Our Mother's House*)

Jack Clayton (RU, 1967); color, 111 minuts.

Jack Clayton ja havia portat a terme l'any 1961 una primera aproximació al món dels aspectes perversos de la infantesa amb la que fou l'obra millor de la seva carrera: *The Innocents* (exhibida a Espanya amb el ridícul títol de *¡Suspense!*). Cal dir no obstant que *The Innocents*, més que centrar-se en la psicologia infantil pròpiament dita, ho feia en la d'una institutriu neuròtica i reprimida (Deborah Kerr) que distorsionava la percepció de la realitat i en feia víctimes els infants confiats a la seva tutela. No és el cas de *Our Mother's House*, que sí que se centra en la psicologia de la infància situada en una situació límit. Els set germans Hook, després de la mort de la seva mare a conseqüència d'una llarga malaltia i davant la perspectiva intolerable de ser internats en un orfenat (puix fa anys que no se sap res del seu pare), decideixen enterrar en el jardí de la pròpia casa la mare difunta i aparentar que continua viva i prostrada al llit. Liderats per Elsa, la germana major (Pamela Franklin), la mateixa actriu infantil protagonista de *The Innocents*, els nins fan vida normal, van a l'escola i fingeixen davant els veïns que tot continua igual. Intenten perpetuar la situació paradisiàca de quan la mare vivia i, cada vespre, a les nou en punt, porten a terme una sessió d'espiritisme, dirigida per Elsa, amb la qual es comuniquen amb la mare morta. La situació canvia quan, impensadament, apareix el pare, que ve a amenaçar-ho tot. Amb *Our Mother's House*, probablement la millor pel·lícula de Clayton després *The Innocents*, se'ns mostra un altre cop, com tantes vegades ha fet el cinema, el costat més obscur d'un món infantil que, lluny de ser aquest territori sempre contemplat com un lloc de candors i d'innocències, és possiblement l'etapa més misteriosa de la vida humana.



El pequeño salvaje (*L'enfant sauvage*)

Jean François Truffaut (França, 1970); b/n, 85 minuts.

La vertadera història de l'infant salvatge descobert en el sud de França, a la regió de l'Aveyron, fou portada a la pantalla per François Truffaut amb aquesta notable pel·lícula. L'any 1800, a la dita regió francesa, un infant de devers onze anys vagava abandonat des de no se sabia quan (aparentment, des de ben menut) pels frondosos boscs de la contrada. Quan fou capturat, anava completament nu, caminava de grapes com un animal, s'enfilava als arbres amb una agilitat felina, bevia en els rierols i s'alimentava d'agllans i d'arrels que cercava afanyosament. Sobre aquest al·lotet, al qual donaren el nom de Víctor, es desenvoluparen tota classe d'hipòtesis i especulacions. Segons alguns, l'estat d'animalitat en què es trobava el nin venia a donar un mentis rotund a les tesis rousseauianes de la beatitud natural de l'home en estat salvatge i posteriorment corromput per la civilització; segons altres, el fet que no s'adaptàs mai a la societat humana i que sempre semblàs enyorar el seu primitiu estat silvestre venia a abonar les tesis de Rousseau. En tot cas, els teòrics de la Il·lustració veren en Víctor la confirmació de la seva creença que l'home no era res sense una societat que el modela i l'humanitza. Però el més interessant de tota la història de Víctor va ser el fet que Jean Itard, un metge i pedagog de vint-i-sis anys especialitzat l'ensenyament de sord-muts, es lliuràs en cos i ànima a la seva educació; un procés del qual en deixà testimoni escrit amb una obra que conta l'evolució de Víctor des de l'animalitat en què fou trobat a formes humanes d'actuar, de sentir i de pensar. Jean Itard, en la seva feina amb sord-muts i en la tasca de reeducar Víctor, fou creador de moltes tècniques pedagògiques que després inspirarien a Maria Montessori, una de les grans teòriques de l'Escola Nova. Bona part d'aquestes tècniques i recursos es poden veure a *L'enfant sauvage*, interpretada pel mateix Truffaut en el paper del doctor Itard i per Jean Pierre Cargol en el del petit Víctor.



El otro (*The Other*)

Robert Mulligan (USA, 1972); color, 108 minuts.

The Other és sens dubte, alhora que una altra pel·lícula magistral de Robert Mulligan, un dels films més terrorífics de tota la història del setè art. Entre el psicoanàlisi

i la parapsicologia, aquest retrat d'una ment infantil diabòlicament esquizofrènica és una atroç transposició al terreny de la infantesa de l'immortal tema dels desdoblaments malignes de la personalitat. Contribueix encara més al clima de terror el fet que *The Other* estigui filmada amb una fotografia de colors lluminosos i en el marc bellíssim d'una idíl·lica granja familiar envoltada de paisatges esplendorosos que en res s'acosten als escenaris més convencionals del gènere fantàstic-terrorífic. No hi ha fosca ni soterranis llòbrecs ni corredors obscurs ni galfons que grinyolen ni res que s'hi assembli. En tot cas, els laberints retorçuts i tenebrosos es troben en la ment traumatitzada d'un nin predisposat a la reacció psicopatològica. En aquesta història procedent d'una novel·la de l'actor Tom Tryon, tan insuperablement portada a la pantalla per Robert Mulligan com abans ho havia fet amb *To Kill a Mockingbird* de Harper Lee, l'espectador de la pel·lícula percep gradualment, en una perfecta dosificació d'un pànic que arriba a fer-se insuportable, com en les aventures i jocs infantils aparentment innocents dels dos germans bessons (d'uns deu anys d'edat) Niles i Holand Perry, interpretats pels també bessons Chris i Martin Udvarnoki, hi glateix una insània larvada que arribarà a esclatar incontenible, no sens haver deixat abans en el camí tres assassinats, una mutilació, un suïcidi i un parricidi hàbilment camuflat sota l'aparença d'un accident. Cinema i terror en el seu estat més pur en una pel·lícula vertaderament genial.



En compañía de lobos (*The Company of Wolves*)

Neil Jordan (RU, USA, 1984); color, 95 minuts.

Va ser la pel·lícula que donà a conèixer mundialment el nom del realitzador irlandès Neil Jordan. *The Company of Wolves* és un interessantíssim film del gènere fantàstic inspirat en els relats curts d'Angela Carter, bona part dels quals versen sobre una interpretació "adulta", intencionadament psicoanalítica, dels més clàssics contes infantils de la tradició oral. Ens trobam doncs davant una lectura freudiana —i molt influïda també per El llenguatge oblidat d'Erich Fromm i per la famosa obra de Bruno Bettelheim sobre el psicoanàlisi dels contes de fades— que combina el conte de Caperutxeta vermella de Charles Perrault amb les velles llegendes de la ruralia europea sobre els licàntrops o homes-llop. L'entrada a la pubertat, amb l'experiència de la primera menstruació, fa que aflorin a la ment de la joveneta Rosalleen (Sarah Patterson) els contes de la seva infantesa, especialment el de Caperutxeta, amb tots els seus significats psico-profunds.

A partir d'aquí la pel·lícula es converteix en la bellíssima (i a vegades terrorífica) recreació de tot un repertori de les imatges que els somnis i els contes tenen en comú. Arran de la seva experiència menstrual, Rosalleen s'endinsa en un món oníric en el qual els vells contes de l'àvia retornen en forma de malsons. En els seus somnis i fantasies veu com la seva germana major es destrossada per un manada de llops i això fa que acudeixi a sol·licitar l'ajuda de l'àvia (Angela Landsbury) que li aconsella que "mai per mai es desviï del camí recte per penetrar dins bosc i que s'aparti de tot home en el qual les dues celles s'ajuntin en una sola". La ment de Rosalleen es submergeix així en un món fantàstic que recrea tot l'univers de les il·lustracions dels contes de fades de la més conspicua tradició centreeuropea, un univers de símbols en el qual el vermell representa la sang de la menstruació i d'un possible desflocament, l'arbre és un clar símbol fàl·lic, l'eriçó una representació del sexe femení, el niu amb tres ous un símbol de la fertilitat i el llop o el licàntrop la imatge d'una temuda brutalitat en les relacions sexuals i de l'animalitat que l'home (el mascle), als ulls de la púber, porta dintre.

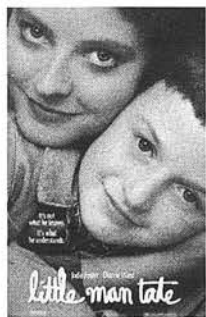


Adiós, muchachos (*Au revoir les enfants*)

Louis Malle (França, Alemanya, Itàlia, 1987); color, 103 minuts.

Au revoir les enfants recull una història real, viscuda pel propi director Louis Malle quan aquest, a l'edat d'onze anys, es trobava intern en un col·legi catòlic francès, regentat per pares jesuïtes, a la ciutat de Fontainebleau, en el fred hivern de 1944 i a les darreries de l'ocupació alemanya del país gal. Els esdeveniments que visqué llavors el petit Louis Malle el colpiren de tal forma que ja des del començament de la seva carrera com a realitzador, quan no tenia més de vint-i-cinc anys, figurava entre els seus projectes immediats la filmació d'aquestes experiències. Sentia la necessitat de contar aquells fets de la seva infantesa, però no gosà de dur a terme aquest propòsit fins molt més tard, trenta anys després i quan ja portava dirigides setze pel·lícules. I ho va fer de manera brillant, perquè *Au revoir les enfants* és vertaderament una gran obra cinematogràfica. Gaspard Manesse és el petit actor que dona vida a Julien Quentin, el protagonista d'una pel·lícula que retrata a la perfecció la vida quotidiana dels interns d'un col·legi religiós de l'època. Tot el que ocorre és vist des del punt de vista d'aquest al·lot d'onze anys, alter ego del propi Malle: la vida rutinària del centre docent amb totes les seves practiques escolars i religioses, les classes, els esplais, els jocs, les excursions, els entreteniments... Un bon dia, ja avançat el curs, s'integren a l'internat tres nous alumnes, que s'in-

corporen a grups diferents; un d'ells, de nom Jean Bonnet (Raphael Fejto), a la mateixa aula de Julien. A través d'una sèrie d'inusuals comportaments del seu nou company, Julien descobreix que Jean Bonnet, amb el qual l'arriba a unir una ferma amistat, és un al·lot jueu i que, tant ell com els altres dos alumnes ingressats el mateix dia, es troben amagats en el col·legi catòlic, sota la protecció dels jesuïtes (i especialment la del pare prefecte) per tal de ser salvats de la persecució nazi. Però un gèlid dia de gener, la Gestapo entra en el col·legi brutalment. Algú ha delatat la presència dels nins jueus, camuflats entre l'alumnat catòlic. Davant tots els escolars, la Gestapo se'n porta els tres nins i el prefecte d'estudis, el seu principal protector. "Au revoir les enfants", fou la frase que digué el sacerdot quan s'acomiadà de tots els seus alumnes, formats en el pati del col·legi, abans de partir detingut juntament amb els tres nins jueus. Mai més es tornà a saber res de cap dels quatre. La pel·lícula acaba amb la veu en off de Julien Quentin/Louis Malle: "Han passat més de quaranta anys, però fins el moment de la meua mort recordaré cada segon d'aquell matí de gener".



El pequeño Tate (The Little Man Tate)

Jodie Foster (USA, 1991);
color, 106 minuts.

En rares ocasions s'ha acostat el cinema a la problemàtica dels infants intel·lectualment superdotats. *The Little Man Tate*, dirigida per l'actriu Jodie Foster (protagonista també, en el paper de mare, de la seva pròpia pel·lícula), té el mèrit d'haver sabut tractar aquest tema amb indubtable encert. ¿Quins són, en principi, els conflictes que es presenten en la vida d'un infant que molt precoçment comença a donar mostres d'una intel·ligència excepcional? Els problemes dels nins superdotats, com és el cas del petit Fred Tate (interpretat per Adam Hann-Byrd), són el d'avorriir-se mortalment a l'escola degut a la seva capacitat d'aprendre a una velocitat molt superior a la dels seus companys d'aula, provocar el rebuig dels condeixebles a causa de la seva manifesta superioritat, experimentar-se a si mateix com un ser estrany i inadaptat a la circumstància i, sobretot, trobar-se davant el perill de perdre els bells anys de la infantesa pel fet de ser, com indica el propi títol original de la pel·lícula de Jodie Foster, no res més que un "petit home" abans d'haver estat un simple nin. El preu a pagar pel fet de ser un nin amb una ment privilegiada és el de sentir-se massa aviat adult i també, en moltes ocasions, l'experiència d'una gran soledat. Fred Tate, fill d'una mare fadrina, a l'edat de set anys ja toca meravellosament el piano, és un geni de les matemàtiques, escriu poesia i manifesta una aptitud excel·lent en les arts plàstiques. La mare de

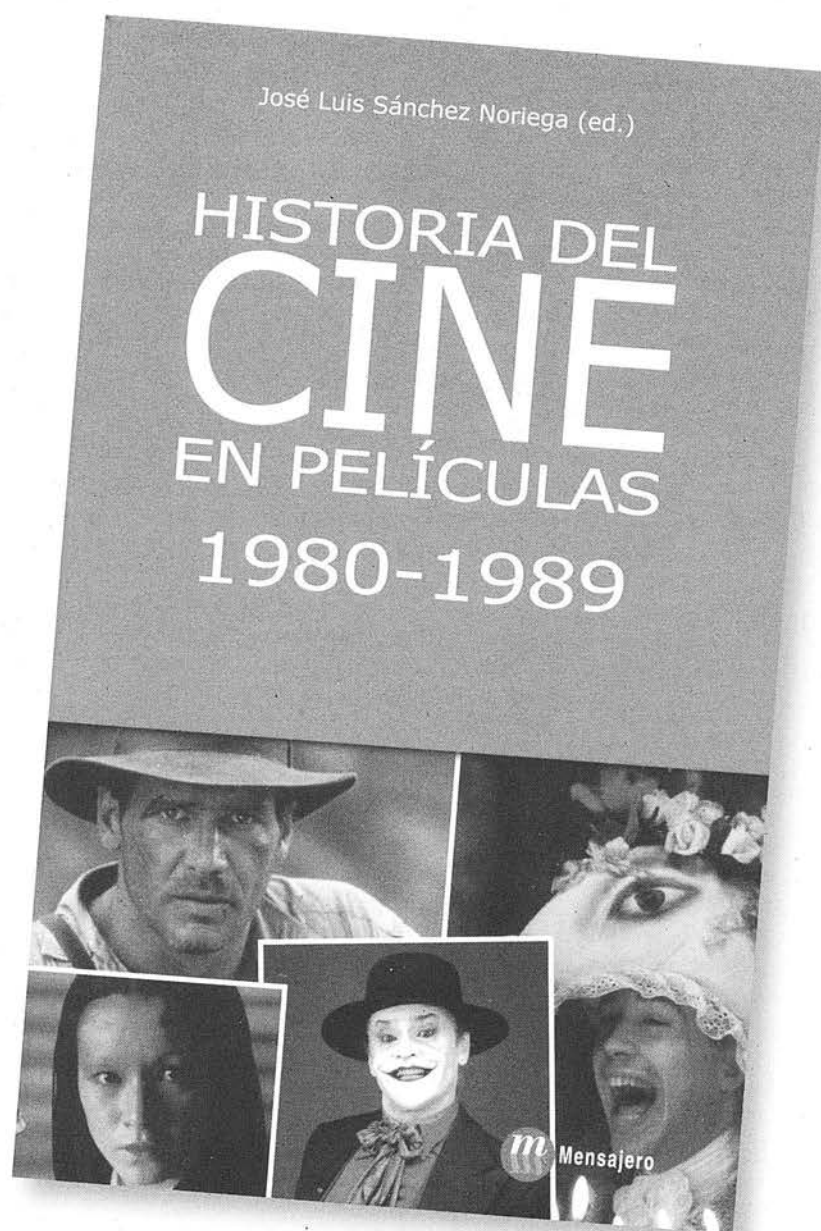
Fred és perfectament conscient del problema que se li planteja: que el seu fill tingui, per una banda, l'educació especialitzada que li correspon per tal de treure el màxim rèdit a la seva dotació intel·lectual i, per altra, que no deixi de sentir-se com els altres infants normals amb l'entorn lúdic i afectiu que com a nin igualment li pertoca. *Little Man Tate* exposa una manera d'afrontar aquest difícil repte.



El Bola

Archer Mañas (Espanya,
2000); color, 88 minuts.

El segle XX, que tants denominaren "el segle del nin", no ha desterrat per desgràcia de la vida infantil els maltractes físics dintre de l'àmbit de nucli familiar. Acabam aquesta relació de pel·lícules —a la qual són tantes les infàncies dissortades que hem tingut ocasió de veure que qüestionen l'optimista denominació de "segle del nin" atorgada al segle passat— amb aquest drama urbà d'Archer Mañas, que s'atreveix a afrontar un tema tan espinós en la seva primera obra com a realitzador. Dissortadament, en el mateix tall entre dos segles, se'ns apareix altra volta a la pantalla de cine un rostre tan commovedor com el de tants altres nins que hi hem vist desfilar: el d'aquest al·lotet de dotze anys, Pablo "el Bola", interpretat per Juan José Ballesta, com a testimoni i denúncia d'una situació que encara no ha canviat. "El Bola" viu en el si del que avui en diríem una "família disfuncional", formada per un pare frustrat i violent, amargat per la pèrdua del fill major (mort abans del naixement de Pablo), una mare submissa i atemorida, que no gosa planter cara a l'espòs quan aquest castiga físicament el fill en els seus habituals i injustificats accessos d'ira, i una vella àvia que pateix demència senil. Dins aqueix entorn sòrdid, a la perifèrica barriada madrilenya d'Entrevías, transcorre la vida de Pablo, anomenat amb el sobrenom de "El Bola" perquè, en els arriscats jocs que com a forma d'evasió practica amb la seva colla d'amics a les vies dels trens (on temeràriament s'hi arriben a jugar la vida), sempre porta com a talismà un boll d'acer. Pablo és simpàtic i extrovertit, però davant segons quins nins s'avergonyeix de la manera de ser de la seva família i del tracte que en rep. La vida de Pablo canvia quan coneix Alfredo, un nin que arriba a la barriada i del qual es fa amic. Quan coneix la família del seu nou company, a la qual se sent acollit com un fill, té ocasió de descobrir un àmbit familiar totalment distint al seu; una família normal, de pares afables i educats, capaços de dispensar l'amor, la seguretat i l'acceptació que tot fill necessita i que ell mai no ha gaudit. Això li donarà forces per enfrontar-se al seu progenitor i per fugir de casa seva per a sempre. ■



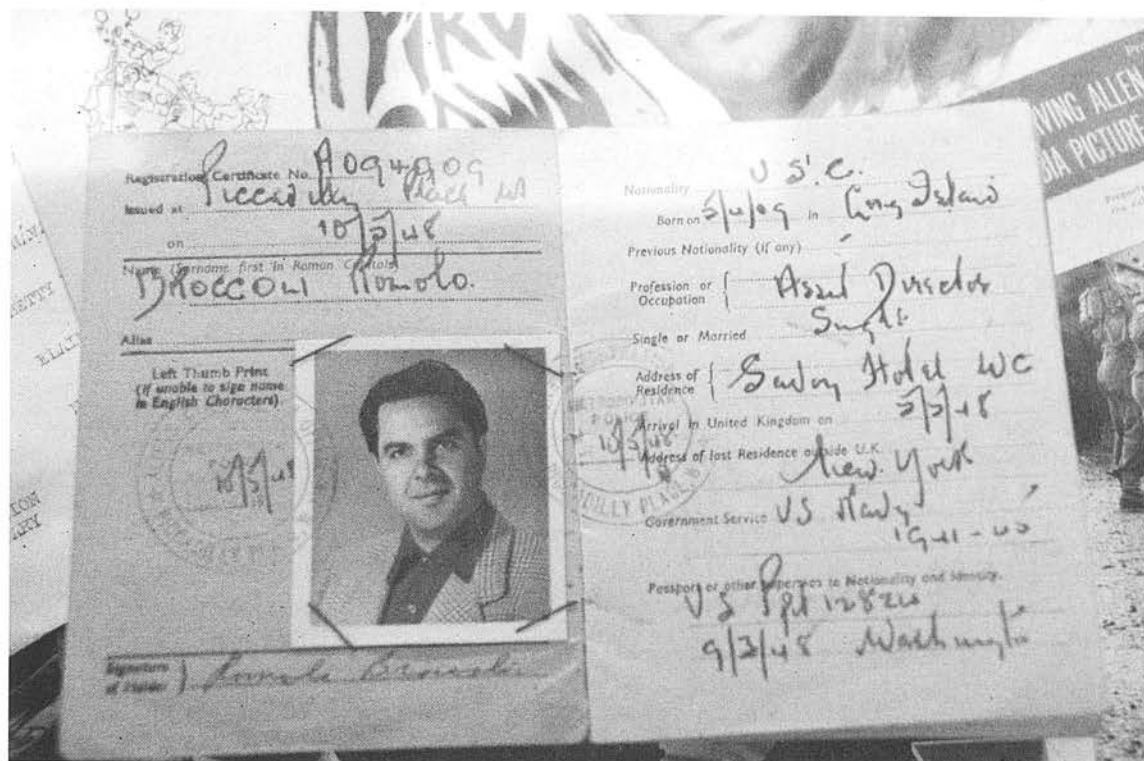
JOSÉ LUIS SÁNCHEZ NORIEGA (ED.)
Varis autors
2009 Ediciones Mensajero, SAU.
BILBAO

La facilitat de veure pel·lícules de qualsevol època i procedència a Internet, els canals temàtics o el suport digital permet el seu estudi detallat des d'una perspectiva tant actual com sincrònica. Aquesta nova història del cinema, que va néixer amb el volum dedicat als anys noranta, ara continua amb la dècada dels vuitanta del segle passat.

Una vintena de professors i crítics ofereixen la sinopsi i l'anàlisi de les 200 pel·lícules més representatives d'aquest període, situant-les no només en el seu context original sinó valorant la seva vigència i la seva influència. Ens trobam davant una història del cinema que tracta de formular-se no en funció de vagues records sinó d'una anàlisi actual i detallada de les obres que "han marcat època". ■

Albert R. Broccoli. Un americà al cinema anglès

Xavier Jiménez



Produïdor d'un dels mites per excel·lència de la història del cinema, com és el personatge de James Bond, Albert Romolo Broccoli -nord-americà de naixement i anglès d'adopció-, va ser un dels personatges claus en l'enlairament del cinema britànic dels cinquanta i seixanta, no des del punt de vista del discurs narratiu i llenguatge cinematogràfic, característiques de les quals es va encarregar el moviment del Free Cinema i directors com David Lean o Carol Reed sobre les runes de l'Europa destrossada (*Brief encounter*, *Breve encuentro*; *The third man*, *El tercer hombre*, 1949), sinó des de la vessant del cinema com a espectacle, com a recuperador d'una indústria que es trobava en crisi econòmica (com la resta del continent), degut a les conseqüències derivades directament de la Segona Guerra Mundial.

L'anglès va ser un mercat que va començar a remuntar a partir de la segona meitat dels cinquanta, en gran part degut a la aparició d'Albert Broccoli i la seva col·laboració amb Terence Young, un dels directors que va representar l'impuls per emprendre un cinema d'espectacle i d'aventures, una tendència que es va veure ratificada amb l'aparició, uns anys més tard, de la mítica saga protagonitzada en un primer moment per Sean Connery, i que va començar amb el concís títol de *Dr. No* (1962).

No va ser tan sols Terence Young, Albert Broccoli va treballar amb tota una sèrie de directors tan dispars com els veterans Tay Garnett o Richard

Thorpe; el canadenc Mark Robson o de caire més secundari, com John Gilling o Euan Lloyd; tota una nòmina de realitzadors que procedien de diferents territoris a més d'Anglaterra (EUA, Canadà...) i que fomentaren un cinema d'entreteniment durant els cinquanta i principis dels seixanta basat en històries emmarcades principalment a dins del cinema policíac, bèl·lic i d'aventures.

El motiu principal d'aquest article dedicat a la figura d'Albert Broccoli està provocat per una exposició i una retrospectiva duta a terme durant aquests passats mesos d'abril i maig al *British Film Institut* (BFI), l'organisme central de la ciutat de Londres pel que fa a l'àmbit cinematogràfic, i que coordina a la vegada els serveis de filmoteca, arxiu i centre d'exposicions de la capital anglesa.

Amb una retrospectiva completa de tots els títols de James Bond estrenats fins el 2009, i un recull de la seva primera producció al mercat anglès, l'homenatge es veu completat per una petita exposició composta de cartells i elements que varen formar part de les seves pel·lícules (vestuari, atrezzo...); d'aquesta manera el *British Film Institut* ret un homenatge a tota la trajectòria professional d'un productor que aquest any 2009 hagués complert un centenari des del seu naixement, i que malauradament només és recordat, per norma general, com un dels dos productors -l'altre es Harry Saltzman-, de la saga de l'agent 007.

Broccoli va viure sempre sota l'ombra d'un mite, però la seva carrera al món del cinema és més

completa del que a *a priori* pot semblar en un primer moment. Va començar a principis dels anys quaranta a Hollywood, i poc a poc va introduir-se en el teixit empresarial i de la producció, tasques que va desenvolupar íntegrament al mercat anglès, convertint-se, com hem assenyalat a la presentació de l'article, en un dels productors que va incidir i marcar una part essencial del cinema anglès dels cinquanta, i que durant els seixanta i els setanta, va aconseguir establir un potent impuls econòmic gràcies als èxits successius de la saga creada per l'escriptor Ian Fleming.

Broccoli movia els fils darrere les càmeres, però encara que el seu nom hagi quedat associat indisolublement a la figura de Bond, la seva trajectòria al cinema en general i a l'anglès en particular, és alguna cosa més que el productor de..., i gràcies a aquesta exposició organitzada pel BFI, podem dibuixar una panoràmica de la vida cinematogràfica de Broccoli, encetada a principis dels quaranta al mercat de Hollywood, encara que per començar aquest recordatori, viatjarem en el temps fins als seus orígens a la ciutat de Nova York.

El nostre protagonista va nèixer al barri novaiorquès d'Astoria, a Queens, a l'any 1909. La seva família, els Broccoli –originaria de Calàbria–, es de-

dicava al conreu de terres i a la agricultura en general, i com a curiositat, varen ser els responsables d'introduir als EUA el vegetal del mateix nom².

Sense acabar els estudis de secundària, Albert R. Broccoli va començar a treballar en el negoci familiar fins que el seu interès pel cinema va sobrepassar-lo, i va decidir provar sort. El primer contacte de Broccoli amb el cinema va ser a través dels estudis de la 20 Century Fox, on va ser assistent, entre d'altres directors, del productor i director Howard Hughes al film *The outlaw* (El forajido, 1943), western recordat especialment per l'imponent físic de l'actriu Jane Russell a la famosa escena del graner.

Altres films on Broccoli va participar com a assistent varen ser *The black swan* (El cisne negre) i *The song of Bernardette* (La cançió de Bernadette, 1943), ambdues dirigides pel director Henry King.

Després d'un efímer pas per la RKO, entre els anys 1947 i 1948, Broccoli es va associar amb Irving Allen, un cineasta nascut a Polònia al 1905. Allen va treballar com a productor de teatre i cinema als anys quaranta, i va dirigir especialment curtsmetratges durant la seva etapa com a realitzador. Broccoli i Allen es coneixien des de 1946, ja que Allen va dirigir el film *Avalanche*, amb Broccoli com a responsable de la producció.



A partir del 1951, varen reprendre la seva relació, i junts varen fundar a Londres la productora Warwick Films, que va desenvolupar una tasca bàsica de suport cap al cinema anglès, a través d'una sèrie de pel·lícules on predominaven els gèneres d'acció propers a presumibles èxits de taquilla.

Els èxits per a la Warwick no trigaren massa a arribar, i ja des del seus començaments, la nova companyia va aconseguir una ràpida consolidació en una indústria, l'anglesa, necessitada d'impulsos econòmics. *The red beret* (*Sesenta segundos de vida*), va ser la primera producció de la Warwick, dirigida a més pel futur realitzador de la primera aventura de James Bond, Terence Young, un cineasta que llavors tenia 38 anys, i que era un consumat especialista en el gènere bèl·lic i d'aventures, que havia treballat al mercat anglès especialment entre finals dels quaranta i principis dels cinquanta.

Aquest primer encontre entre Broccoli i Young va ser l'inici d'una carrera conjunta, que va tornar a plegar-se a títols com *Safari* o *Zarac*, totes dues de l'any 1956 o *No time to die* (*No hay tiempo para morir*, 1958), fins l'arribada del seu primer mega èxit, *Dr. No* (1962).

Un dels problemes amb els quals es va trobar Broccoli abans de començar la producció de la saga de James Bond varen ser els drets sobre les novel·les. El primer entrebanc va ser sobre *Casino royale*, la primera història escrita per Ian Fleming sobre l'agent 007 i publicada al 1953; d'aquesta *Casino royale*, la cadena de televisió nord-americana CBS ja havia estrenat al 1954 un telefilm amb el mateix nom, en què l'actor Barry Nelson va interpretar per primera vegada el mític paper. Així, la CBS va ser la primera empresa en explotar la marca de James Bond, encara que només va comprar els drets sobre aquesta primera novel·la. A més d'aquest producte televisiu, hi ha dos llargmetratges més protagonitzats pel personatge de James Bond que no es consideren a dins de la llista oficial: *Casino royale* (Ken Hughes, 1967) i *Never say never again* (*Nunca digas nunca jamás*, Irvin Kershner; 1983).

A més d'aquesta contrarietat, un productor canadenc anomenat Harry Saltzman, que treballava igual

que Broccoli al mercat anglès als anys cinquanta, havia comprat l'estiu de 1960 els drets d'explotació cinematogràfics de totes les novel·les publicades fins aquell moment per Ian Fleming sobre l'agent 007. Llavors, la incapacitat de maniobra econòmica, degut a les necessitats d'adaptació que demanaven les històries de Fleming (efectes especials, decorats, ambientacions...), va provocar la fusió de tots dos productors, un acord al 50% que va quedar oficialitzat formalment a la productora EON, a l'any 1961, inicials de *everything or nothing*.

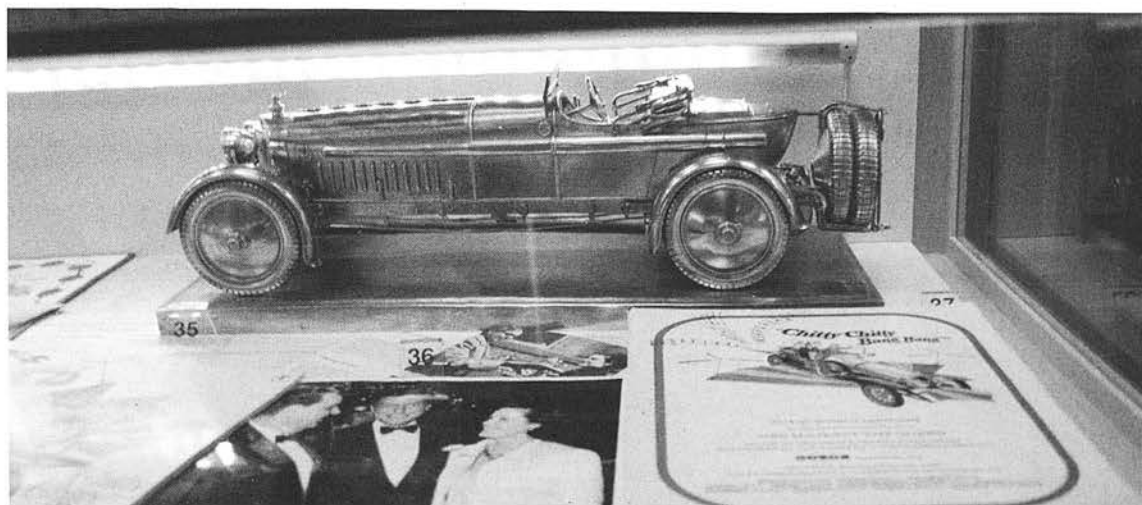
Broccoli volia produir aquest supòsit èxit, i Saltzman era el senyor dels seus drets: ara ja només quedava trobar la inversió necessària.

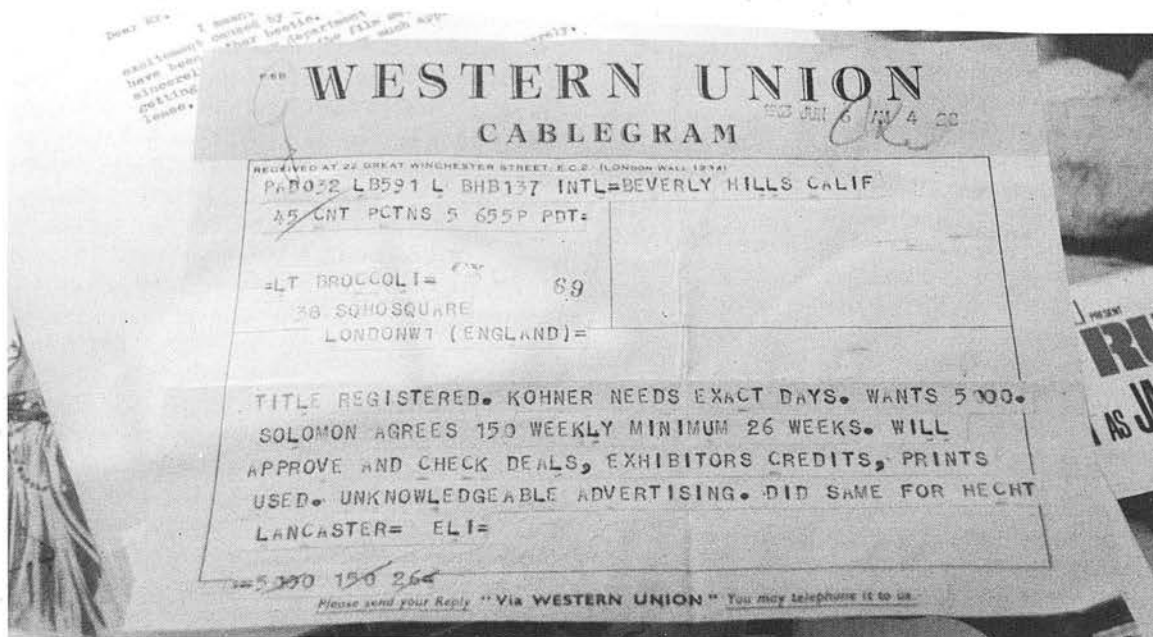
A un dels nombrosos documentals estrenats fins avui sobre James Bond⁵, s'exposa com Broccoli i Saltzman viatjaren a Nova York per a entrevistar-se amb un dels representants de la United Artist, acordant per a la primera pel·lícula un pressupost d'un milió de dòlars. El film, ambientat a Jamaica, i protagonitzat per un desconegut model escocès que responia al nom de Sean Connery, es va convertir en el major èxit pel que fa a percentatge de la saga Bond, i va iniciar el camí de l'èxit d'una sèrie que ha arribat fins a l'actualitat.

Saltzman havia treballat amb el director Tony Richardson a films com *Look back in anger* (*Mirando hacia atrás con ira*, 1958) o *The entertainer* (*El animador*, 1960) però va ser el personatge de James Bond qui els hi va proporcionar, a tots dos, els èxits més abrusadors de les seves respectives trajectòries.

Després del rodatge de totes les pel·lícules protagonitzades per Sean Connery, el capítol de George Lanza by i les dues primeres aventures de Roger Moore, Saltzman va vendre al 1977 la seva participació com a propietari dels drets de Bond a la United Artist, que en aquells moments era la productora principal de la saga; així Broccoli, es va quedar com l'únic responsable i benefactor d'aquell filó gràcies als drets d'explotació comercial.

Per la seva part, Broccoli havia deixat de produir altres pel·lícules per concentrar-se fonamentalment en la saga Bond. Les úniques excepcions les podem trobar en els següents títols: per una banda





Call me bwana (Gordon Douglas, *El amo de la selva*; 1963), un entreteniment protagonitzat per Bob Hope i Anita Ekberg i produït per la EON; i per un altre costat, un gran èxit com va ser *Chitty Chitty, Bang Bang* (Ken Hughes, 1968), escrita per Ian Fleming i produïda ja de forma individual sense la participació de Saltzman, encara que al 1968 la seva unió continuava a la EON (es varen separar al 1977 com hem apuntat abans).

A partir de l'abandonament de Harry Saltzman, Broccoli serà l'encarregat de l'explotació i la continuació de la saga James Bond, que va abandonar per problemes de malaltia a l'interval entre la substitució de Timothy Dalton per Pierce Brosnan, fet succeït a principis dels noranta. El juny del 1996 va morir degut a problemes cardíacs.

Pel que fa a l'exposició homenatge de la figura d'Albert Broccoli que es podia visitar de franc al BFI, el material exhibit estava distribuït en dues seccions; per una banda una sala on es mostraven exclusivament cartells originals de diferents pel·lícules produïdes per Albert Broccoli, tant de la seva primera etapa a la *Warwick*, i posteriorment de les pel·lícules de James Bond, on cridava l'atenció el compost per quatre panells independents, i que feia referència a l'estrena de *From Russia with love* (*Desde Rusia con amor*, 1963).

A l'altra secció de l'exposició, destacava una prestatgeria plena d'històrics artefactes de la saga Bond, com el barret assassí del servil Oddjob, que apareixia a *Goldfinger*, la pistola d'or d'un dels enemics més interessants de Bond, Francisco Scaramanga, interpretat per Christopher Lee o una de les dentadures de ferro del personatge de Tauró, interpretat per l'actor Richard Kiel i que apareixia a dues pel·lícules de Bond, *The spy who loved me* (*La espía que me amo*, Lewis Gilbert; 1977) i *Moonraker* (1979), del mateix director; precisament de *Moonraker*, es podia veure un dels vestits espacials utilitzats al film.

Un altra aparador mostrava material de la producció de Broccoli dels anys cinquanta, ple de cartells, apunts, fotografies...

Tota aquesta recopilació d'elements i cartells, guanya una força extra gràcies a la distribució interna de l'edifici i a la seva privilegiada situació, a la vora del riu Tàmesis de Londres. La seu del British Film Institute (BFI) és un edifici estructurat en diferents blocs, que compta amb tota una sèrie de serveis: cinema, filmoteca, arxiu, centre d'exposicions i una llibreria amb un dels assortiments sobre cinema anglès (teoria, directors, història...) en stock més complets de la ciutat; a més, també ofereixen un bon grapat de títols en DVD, especialment de cinematografies més secundàries i de difícil accés pel que fa a la seva comercialització.

Abans d'acabar amb aquest petit homenatge-recordatori sobre la figura d'Albert Broccoli, recordar la seva importància com a emprenedor, com a productor de cinema més enllà de la seva sinèrgia –pràcticament obligada– amb el personatge i tot el que envolta a la saga de James Bond. Crec que d'una manera molt encertada, l'exposició i retrospectiva va ser titulada Albert R. Broccoli: Bond and Beyond: 8 Apr – 31 May 2009.

Broccoli va ser precisament això: Bond i més enllà. ■

NOTES

- (1) *The red beret* (1953); *Hell below zero* (1953); *The cockleshell heroes* (1955); *April in Portugal* (1955); *Fire down below* (1957); *How to murder a rich uncle* (1957); *The trials of Oscar Wilde* (1960); *Call me bwana* (1963); *Chitty Chitty Bang Bang* (1968). Font: www.bfi.org (20-05-09).
- (2) *A The italian american experience: an encyclopedia*. Salvatore John LaGumina. Taylor & Francis, 2000. pàg. 70.
- (3) Per a més informació, *Especial James Bond, 40 años con licencia para matar y amar*. Revista Fotogramas, Barcelona, 2002. núm. 1909.
- (4) Per ampliar, *Bond, James Bond agitado y revuelto*. Carles Prats. Barcelona, Glénat, 1997. pàg. 103-106.
- (5) *A Happy anniversary Mr. Bond*, dirigit per Philip Ayers, 2002.

Els ulls de Jodorowsky (8) Santa Sangre i Garras de Angel i Los Borgia: el Jodorowsky més barroc

Leazah Zelaz



No era la meua intenció començar aquest article d'aquesta forma, però com bé diria Alejandro Jodorowsky mateix, la vida és plena de sorpreses i en aquest cas, sorpreses que no són agradables: el passat dia 4 de juliol de 2009, va morir als setanta set anys el senyor Allen Klein, aquell que va fundar la companyia ABKCO i que va ser productor musical de grups com The Rolling Stones o The Beatles, aquell que va comprar els drets d'*El Topo* i va produir després *La Montaña Sagrada*, aquell amb qui Jodorowsky es va barallar per culpa de no voler fer *Història d'O* i qui va segrestar les dues pel·lícules durant anys, i aquell que finalment es va tornar a reunir amb Alejandro per segellar la pau i fer unes bones edicions i distribucions dels films, com si la vida fos una d'aquelles pel·lícules de Hollywood amb final feliç. Aquí mateix, parlàvem fa ben poc de *Tusk* i dels embolics legals on està enredada, i apuntàvem que tal vegada Klein seria el més indicat per fer alguna cosa, però malauradament ell ja no podrà fer res (encara que els seus fills controlen la poderosa productora, i pel que sembla, continuen tenint bones relacions amb Jodorowsky). Així doncs, i malgrat tots els alts i baixos que els aficionats varem patir (fins i tot Alejandro mateix, qui va escriure un text incendiari contra ell que va circular per internet, encara que és molt més interessant

la seva explicació de la historia completa que va publicar al llibre *El Maestro y las Magas*, acompanyant-la amb una foto de l'històric moment de la reconciliació), avui per avui és una pena que ens hagi deixat un home com Allen Klein, i no podem fer altra cosa que donar-li finalment les gràcies per haver estat capaç de solucionar aquesta disputa il·lògica abans de morir, i d'una forma tan elegant i tan satisfactòria per a tothom. Descansi en pau.

Però de totes formes, Allen Klein no tenia res a veure amb la que sens dubte seria la producció cinematogràfica més barroca (i també més aplaudida per públic i crítica moltes vegades) de Jodorowsky, qui, després del fracàs de *Tusk*, va conèixer l'any 1983 al productor de cinema de terror Claudio Argento, germà del realitzador Dario Argento (responsable de pel·lícules mítiques del gènere com *El Gato de las Nueve Colas* —*Il Gatto a Nove Code*, 1971—, *Suspiria*, 1977—, o *Trauma*, 1993—, entre d'altres). El productor volia fer alguna cosa distinta amb algú distint, i sembla que va ser ell qui li va proposar a Alejandro fer una pel·lícula de terror ("amb un assassí que matés moltes dones!", explicà el director a una entrevista). Jodorowsky va estar d'acord sempre que el productor li deixés fer el que vulgués, i Claudio va dir que cap problema, encara que varen passar sis anys més fins poder trobar tots els diners necessaris: i així, d'aquesta manera tan jodorowskyana, és com l'any 1989 va veure la llum la pel·lícula *Santa Sangre* (que també es titula així originalment, en castellà, encara que a vegades se l'anomena *Sangre Santo*, en italià, o *Holy Blood*, en anglès). I sí, sense deixar de ser una pel·lícula amb totes les característiques del seu creador (i és ben cert que Claudio Argento va complir la seva paraula, perquè encara avui Alejandro sempre diu que li va deixar una llibertat absoluta i completa, i això es nota molt al resultat final), *Santa Sangre* ha estat reivindicada per moltes veus com l'obra mestra de Jodorowsky cinematogràficament parlant, per la seva cohesió i unió d'elements filmics al mateix temps, que mostra tot allò que ell vol mostrar sempre al seu art: el camí cap a la lluminació, la superació de traumes familiars, i la recerca del Déu interior.

I certament, és difícil dir si aquesta és o no l'obra més gran de Jodorowsky, però sí que és cert que sens dubte està perfectament traçada, i el resultat és una preciosa història barroca i molt ben polida, on es fan bons homenatges a clàssics del cinema de terror (és ben normal que l'estil general ens recordi les pel·lícules italianes de terror, o també a les produccions de la companyia Hammer) i també oriental (el director és un gran fan de les pel·lícules d'arts marcial), passant per mirades ben interessants a Charles Chaplin o Gloria Swanson, *La Parada de los Monstruos* (Freaks, Tod Browning,

LOS BORGIA

Manara ✠ Jodorowsky

1. SANGRE PARA EL PAPA



1932), o sobretot *El Hombre Invisible* (*The Invisible Man*, James Whale, 1933, de la qual apareixen fragments que a varen costar 1000 dòlars en concepte de drets, quantitat que li va parèixer una mica elevada al productor, a qui li semblava que qualsevol escena de qualsevol pel·lícula italiana faria el mateix efecte, cosa que per descomptat Jodorowsky no va consentir). I sí, ningú no pot negar que des del punt de vista cinematogràfic, és una obra ben filmada, dirigida amb sobrietat i bon fer, i amb un resultat que és molt més atemporal que el que havia aconseguit a tots els seus anteriors films, obtenint una espècie de petit clàssic que demostra que malgrat els anys (i les vicissituds de la seva agitada vida), Alejandro no havia perdut la seva visió. Una visió, com sempre, una mica particular: *Santa Sangre* conta la història d'un jove mag que viu al circ i veu com el seu pare talla els braços a la seva mare, per tal de suïcidar-se ell després (amb el resultat que el nin mag es queda traumatitzat i es converteix en una mena d'assassí en sèrie dirigit per la seva mare mutilada). Barrejant terror del barat (hi ha molt poques escenes explícitament sagnants, i tota la violència està més suggerida que altra cosa) i les seves idees sobre la redempció i el perdó (moltes de les quals en aquest cas concret vénen de la seva amistat amb Goyo Cárdenas, un assassí en sèrie que quan es va veure lliure dels

seus traumes es va curar i reincorporar a la societat com una persona normal), aconsegueix un film poderós, a la qual cosa contribueixen molt els actors triats.

A *Santa Sangre* ens trobem que Jodorowsky no actua (de fet, a l'audiocomentari del DVD torna a insistir en el fet que ell actuava a les altres pel·lícules perquè ningú més ho volia fer, i que a aquesta no ho fa perquè necessitava gent més jove), però sí que ho fan quatre dels seus fills: Brontis (a un paper anecdòtic, acompanyant al doctor de l'escena que obre la pel·lícula), Teo (fent el paper de proxeneta), i sobretot, Adan (qui interpreta Fénix, el protagonista, quan és petit) i Axel (qui més tard utilitzaria el seu segon nom, Cristóbal, fent el paper principal). Això podria semblar una decisió fàcil i gratuïta, però res més lluny de la realitat, com bé ens explica als comentaris a *Santa Sangre* ("Odio els actors, odio els stars: ells són els dimonis, els virus de les pel·lícules. Ho canvien tot. A mi m'agraden les pel·lícules orientals perquè els actors no són importants, i jo no els conec: no sé res d'ells, ni de la seva vida ni dels seus amors, ni tot això.") i també a *La Constelación de Alejandro Jodorowsky*: "Quan trio a un actor, tot el meu cos tremola. Un actor és com una pel·lícula, un altre actor és com altra. És important saber-ho. Si comets un error durant el càsting, arruïnes la pel·lícula. De vegades, faig cas de la meua intuïció, i no sé si seran bons actors, però hi ha un instint, un desig, una lògica inconscient al triar a un i no a altre. Encara que potser que m'equivoqui... Per *Santa Sangre* vaig triar al meu fill Axel [Cristóbal]: no sé si va ser perquè ell era el meu fill i jo l'estimava com a pare, o perquè ell era bon actor. Va haver de fer una prova: vaig anar al seu examen de mim al col·legi de Marceau, i em va agradar. Però encara tenia por d'equivocar-me, perquè era el meu fill. Ho vàrem discutir: «La meua vida està a les teves mans: si m'equivoco, estem perduts, i viceversa»." I sembla que la seva intuïció va ser prou bona, perquè realment Axel Cristóbal va saber donar una vida ben interessant al personatge (el qual fins i tot li va donar certa notorietat barrejada amb mals de cap diversos, com bé explica al llibre autobiogràfic *El Collar del Tigre*).

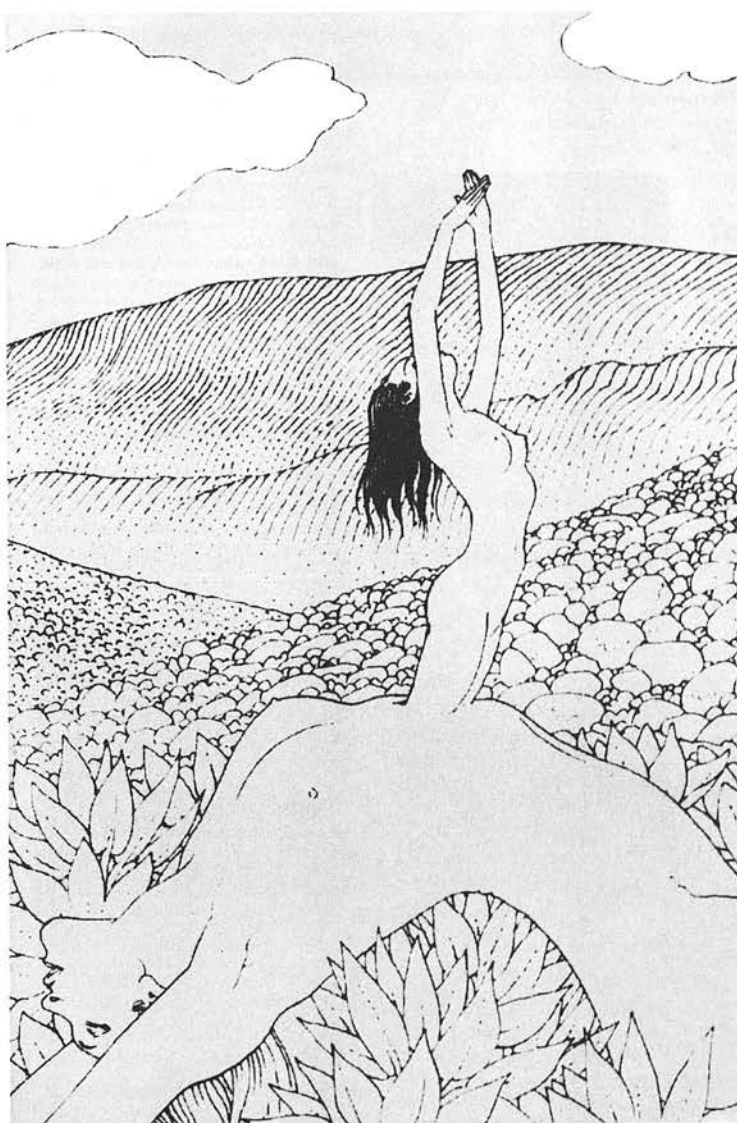
"Vaig rodar a la realitat. [La pel·lícula] és un somni enmig de la realitat." Rodant a la plaça Garibaldi, el pitjor lloc de la capital mexicana (ple de delinqüència i prostitució), Jodorowsky es va voler endinsar en tot allò que ell considera com a "real", a la recerca de l'autenticitat (per exemple, la gran escena de la pantomima al teatre, amb Fénix presentant les seves mans a la seva mare, es va fer d'una forma ben especial: l'actriu Blanca Guerra tenia els testicles d'Axel a les seves mans, i amb això el controlava... i a més, es va rodar amb una única presa, com gairebé tota la pel·lícula, perquè Jodorowsky opina que la primera presa sempre és la millor, precisament perquè és més realista), i també a la recerca d'una mena d'honestetat personal que de vegades és difícil d'entendre, però que finalment

dóna resultats molt espectaculars. Tal vegada el millor exemple sigui la mort i el funeral de l'elefant (que per cert no va patir cap mal, tot el contrari, perquè la sang falsa estava feta amb mel i a ell li encantava): quan el periodista Alan Jones li demana pel significat concret d'aquesta escena, ell només pot contestar que "m'agraden els elefants, m'agrada el circ, és una escena prou emotiva... Ho vaig fer perquè sentia que ho havia de fer, això és tot", i quan Jones torna a insistir suggerint que pot ser una referència cap a la malaurada *Tusk*, Jodorowsky contesta que no, que ell no es fa referències a ell mateix, perquè no li agrada això... rematant el comentari explicant que "en totes les meves pel·lícules, quan algú mor, més tard és menjat.". Contrasantits absurds? Potser, però no es pot deixar de banda que són molts els directors de cinema (i altres artistes) aclamats pel gran públic per fer precisament allò que volen, sense necessitat d'explicacions concretes, justament perquè el resultat final aconseguit és espectacular. Després de tot, com Alejandro afirma, es pot considerar que "la realitat és un terrible conte de fades." I encara de forma més rotunda: "No m'agrada definir-me a mi mateix. Aleshores, tampoc puc definir aquesta pel·lícula: és una tragèdia, és una comèdia, és una pel·lícula de terror... ho és tot, i no és res d'això."

I aquest tractament de la realitat també s'aplica a la música, element que com sabem sempre és molt important a les seves pel·lícules: en aquest cas, la va treure del carrer, escoltant i triant cançons com la dels cecs a la porta de l'església de la sang santa (que cantaven ells mateixos i es va convertir en una espècie de *leitmotiv*) o les de Dámaso Pérez Prado ("era un geni!", explica amb passió). A tot aquest conjunt de melodies s'afegeix per primera (i gairebé única) vegada la figura d'un compositor professional de música de cine: Simon Boswell, col·laborador habitual dels germans Argento que fa un treball d'allò més particular (i que va publicar el segell discogràfic President Records, incloent-hi disset talls amb bastants cançons). A Jodorowsky li agrada molt el resultat final, i defensa apassionadament la personalitat particular de la música dintre del cinema: "No m'agrada l'ús que es fa a Hollywood de la música, deixant-la darrere: la música és un altre actor més." I pel que fa al so, un element al qual sempre ha prodigat també moltes atencions, la pel·lícula es va rodar amb so directe, però a Itàlia la va tornar a doblar amb actors italians, especificant que havien de parlar en anglès amb accent mexicà (Argento volia fer-la en anglès per qüestions de mercat).

Sigui com sigui, el resultat de *Santa Sangre* va ser d'allò més espectacular: bones recaptacions, premis internacionals (un Saturn Award pel jove Adan, primer premi del Festival de Festivals de Moscou, Gran Premi de la Crítica al IMAGFIC...), i crítiques magnífiques arreu del món. I després de les edicions en format VHS i fins i tot en làserdisc, l'any 2003 va arribar l'edició definitiva en DVD, de la companyia Anchor Bay Entertainment, que enca-

ra que només es pugui gaudir en anglès (i sigui una mica difícil de trobar), és sens dubte la més completa, incloent-hi el metratge original sense censura (117 minuts, més o menys), un audiocomentari de Jodorowsky entrevistat pel periodista Alan Jones, una escena rebutjada també comentada, el curtmetratge *Echek* (dirigit per Adan Jodorowsky l'any 2000, i dedicat al seu germà mort, Teo), una galeria de retalls de premsa i cartells internacionals (on destaca sobretot el dibuixat pel seu amic Moe-bius), el documental *La Constellation Jodorowsky*, i sobretot, una filmació d'una entrevista amb públic on Alejandro (parlant en anglès, "igual que Speedy González", diu ell) ens desvetlla coses prou interessants del seu cine, com per exemple que va ser Francis Ford Coppola qui va aconseguir una còpia de *Fando y Lis* allà per l'any 2000 (i que així va poder tornar a veure-la ell mateix després de trenta anys). Damunt l'escenari parla sobretot dels seus gustos, alabant al director japonès Takashi Miike (responsable de pel·lícules de culte com *Visitor Q -Bijitā Q*, 2001-, de la qual Alejandro diu que és una versió malaltissa de *Teorema*, Pier Paolo Paso-





Alejandro Jodorowsky on the set of *Santa Sangre*

lini, 1968, i de les pel·lícules americanes, dient que s'avorreix amb *Matrix* (*The Matrix*, germans Wachowski, 1999, perquè encara que surt gent volant com a les pel·lícules orientals que li agraden tant, els americans han eliminat tota la poesia) però que li agraden molt altres pel·lícules de ciència-ficció com *Las Brigadas del Espacio* (*Starship Troopers*, Paul Verhoeven, 1997) o *Dark City* (Alex Proyas, 1998). En canvi, Robert Rodríguez i Quentin Tarantino no li agraden massa: "massa càmera!", opina, encara que va ser Tarantino mateix qui li va dir personalment que havia copiat una escena de *Santa Sangre* a la seva pel·lícula *Pulp Fiction* (1994, quan Fénix assassina a La Santa amb una espasa japonesa: Bruce Willis fa exactament els mateixos moviments amb el mateix tipus d'espasa). Als comentaris amb Alan Jones, de totes formes, Jodorowsky matisa que, per fer pel·lícules comercials, Tarantino és el millor director americà, encara que això li mutila l'estil propi. I tal vegada el més interessant de tota aquesta llarga entrevista és quan li demanen per què vol fer una segona part d'*El Topo*: Alejandro contesta que perquè no, que hi ha segones parts millors que les primeres (com per exemple *Terroríficamente Muertos* -*Evil Dead II*, Sam Raimi, 1987-), afegint que, de totes maneres, sempre ha parlat de fer una segona part d'*El Topo* perquè això agrada als productors americans, però en realitat no ho farà, demanant entre rialles al jove que li ha fet la pregunta que no ho digui a ningú. Així és Jodorowsky.

I si parlem de cinema barroc, hem de parlar de còmic barroc (perquè com sempre, ambdós mons es combinen: a *Santa Sangre*, el vestit que porta Fénix quan retroba al seu amic Aladino és el de Mandrake el Mag, que Jodorowsky va treure directament del còmic, a més que és un personatge que fascinava Axel Cristóbal quan era petit, com també

conta a l'autobiografia), amb dues obres ben diferenciades. Per una part, "Garras de Ángel", que a Espanya es va publicar serialitzada a la revista *Kiss Cómic* per Ediciones La Cúpula (als números 43 al 56, deixant-nos bocabadats als qui vàrem descobrir aquesta magnífica revista de còmic eròtic a aquella època), i que ell mateix explica magistralment a unes declaracions que circulen per internet: "Jo acabo de fer un àlbum porno de 70 pàgines amb Moebius, anomenat "Garras de Ángel". És la iniciació d'una jove, a través del complex d'Èdip, amb uns dibuixos meravellosos, un sol dibuix per pàgina. I ho vàrem fer per demostrar que agafant els elements del porno dur i el sadomasoquisme, també es pot arribar a una obra d'art." Fosca i surrealista però també preciosa i sensual, aquesta història va ser publicada després al seu llibre *El Paso del Ganso*, encara que amb petites diferències al text.

I l'altra, de la qual de moment només han aparegut dos toms (de la mà de Norma Editorial, l'any 2005), uneix el talent de dos monstres del còmic europeu com són el mateix Jodorowsky i l'italià Milo Manara, que s'encarreguen ni més ni menys que de donar vida a la família més poderosa del Renaixement: "Los Borgia". Una història preciosa i molt ben narrada, en què Alejandro aprofita per fer de les seves al temps que ens conta aquesta saga amb una minuciositat exquisida, i en què Manara posa tot el seu talent al servei del xilè sense perdre per això ni una mica d'identitat personal. Tot un plaer per paladars exigents, que tenim moltes ganes de veure finalitzat...

"No, encara faré una pel·lícula millor que aquesta! Això no és el meu testament, jo no faig testaments! Jo he de viure més de cent anys, faré encara vint pel·lícules més!"

My hands... My hands! My hands. ■

Bandes de so Javier Navarrete: la força del so

Házael González

Entre totes les pel·lícules que la cartellera estiuenca ens ha ofert, vàrem trobar-ne una que ens va captivar per mèrits propis, que portava el preciós nom de *Corazón de Tinta* (Inkheart, Iain Softley, 2008). Encara que el nom ja li venia del llibre, el best-seller d'èxit internacional *Corazón de Tinta* escrit per l'alemanya Cornelia Funke (de la qual diuen ni més ni menys que és "la nova Michael Ende", i pel que sembla porta un camí ben adequat per aconseguir-ho) que de fet té molt bona pinta (tal vegada millor que la pel·lícula, que no està gens malament, però que deixa amb sospites respecte a com serà la història original). Però a part de l'argument, del fet que l'autora formés part activa de la producció (la qual cosa sempre és una bona garantia), i que la pel·lícula sigui una d'aquestes estrenes perfectes per quan fa calor i als nins els fa ganes anar a la sala fosca, la veritable raó per la qual ens hi vàrem fixar va ser el seu compositor: ni més ni menys que el nostre Javier Navarrete, home nascut a Teruel l'any 1956 i que, malgrat haver arribat al món de la banda sonora fa ben poc, ja ha aconseguit no només fer feina per al mercat estranger, sinó també coses tan remarcables com una nominació a l'Oscar. I a *Corazón de Tinta*, una vegada més, ens ha demostrat que la força i la qualitat del seu so són absolutament inqüestionables: tots aquests tocs d'aventures barrejats amb temes més lírics i agombolats per sonoritats àrabs d'aquelles de *Les mil i una nits* (que és precisament d'on arriba el personatge que les requereix) donen al film el just toc que necessita per convertir-se en una deliciosa experiència d'aventures infantils.

I això que, com ja hem dit, no fa molt que Navarrete va arribar a aquest món de la banda sonora original: després de fer uns tímids intents a televisió (un món on després tampoc no s'ha prodigat gaire), el seu primer llarg metratge va ser *Tras el Cristal* (Agustí Villaronga, 1987), provant després fortuna en distintes pel·lícules rodades en castellà (i algunes fins i tot també en català) dintre de les quals destaca sobretot *Manila* (Antonio Chavarrias, 1991). A partir d'aquest moment, no tornarem a trobar el seu nom a les pantalles fins quatre anys després, a la impressionant *Atolladero* (Óscar Aibar, 1995), i després d'això ja no es tornarà a aturar, posant les seves notes a llocs tan diversos com



Susanna (també d'Antonio Chavarrias, 1996), 99.9 (també d'Agustí Villaronga, 1997, per qui també farà *El Mar*, 2000), la fantàstica *El Espinazo del Diablo* (Guillermo del Toro, 2001, que ja deixava clar per on anaven els tirs), *El Alquimista Impaciente* (Patricia Ferreira, 2002), *Trece Campanadas* (Xavier Villaverde, 2002), *Platillos Volantes*, també d'Óscar Aibar, 2003), o *Yo Puta* (María Lidón, 2004). Però sens dubte, el treball que marca un abans i un després a la seva carrera (i fins i tot podríem dir a tot el cinema espanyol) és *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), pel·lícula premiada arreu del món i amb una música que encara que només va guanyar un dels guardons (un Ariel, premi de cinema atorgat a Mèxic), va ser proposada ni més ni menys que al Premi Goya, al Grammy, i també a l'Oscar d'aquell any, entre d'altres; tot un veritable èxit.

I a partir d'aquell moment, la seva carrera s'ha disparat més encara, combinant produccions espanyoles tant de cine com de televisió dels seus coneguts com *La Máquina de Bailar* (Óscar Aibar, 2006) amb feines més internacionals com *Su Majestad Minor* (Sa Majesté Minor, Jean-Jacques Annaud, 2007), *Luciérnagas En el Jardín* (Fireflies In the Garden, Dennis Lee, 2008), o la terrorífica *Reflejos* (Mirrors, Alexandre Aja, 2008). I pel que sembla, tot això és només el principi, perquè escoltant l'encert dels seus compassos i gaudint de la força de les seves melodies, estem ben segurs que la seva carrera té un futur esplèndid pel davant. A veure si els acadèmics de Hollywood no s'obliden d'aquest magnífic *Corazón de Tinta*, sense anar més lluny. ■

*Corazón de
tinta*

Karl Malden: "No surtin de casa sense ella!"

Xavier Jiménez

Karl Malden



El passat mes de juliol va morir a l'edat de 97 anys Karl Malden, un dels actors amb majúscules del Hollywood dels anys cinquanta i seixanta, i que va desenvolupar una carrera com a actor secundari que el va dur a participar en alguns dels títols més representatius d'aquest excitant període de la història cinematogràfica dels EUA, marcat per una sèrie d'esdeveniments traumàtics que comencen per la intromissió política de la HUAC (Comitè d'Activitats Antiamericanes) i la coneguda com a cacera de bruixes; la crisi econòmica que va provocar la modernització del vell Hollywood i el canvi inherent a aquesta necessitat de mercat, en què una gran nombra d'actors i directors relacionats amb un passat gloriós es va veure obligat a «abandonar-lo» com a conseqüència d'aquestes brusques modificacions que obligaren a reestructurar antics plantejaments, tant de mercat com artístics, i que trastocaren per sempre la indústria cinematogràfica per antonomàsia.

Malden va saber conviure amb totes aquestes transformacions i es va erigir durant aquests anys en l'acompanyant per excel·lència d'algunes de les actrius i actors essencials d'aquella etapa daurada, com Charles Laughton, Gregory Peck, Ann Baxter, Tyrone Power o Vivian Leigh, i del Hollywood que arribava, el que començava a establir-se de la mà de Burt Lancaster, Marlon Brando, Montgomery Clift i Warren Beatty, amb els quals va treballar al llarg dels quaranta anys que va romandre al cinema. Paradoxalment, la fama mundial li va arribar

gràcies a la televisió i a la sèrie *The Streets of San Francisco* (Las calles de San Francisco), emesa entre els anys 1972 i 1977 i en què donava vida al tinent Mike Stone. Una vegada finalitzat aquest projecte, que es va allargar durant cinc temporades, Malden va tornar al format cinematogràfic amb una sisena més de projectes que va alternar entre el 1979 i l'any 1987, entre els quals podem destacar *Twilight Time*, de l'any 1982, on va interpretar el paper de Marko Sekulovick, un homenatge al seu vertader nom, d'origen centreeuropeu, i canviat posteriorment pel de Karl Malden.

No tan sols va desenvolupar una trajectòria com a un secundari de luxe al costat de grans intèrprets; Malden va ser reclamat per alguns dels millors directors del moment i va treballar al costat de mítics noms, que van des d'Alfred Hitchcock a John Ford, i que passen per Franklin J. Schaffner, Henry King, Henry Hathaway, Norman Jewison, fins arribar al seu gran mentor, Elia Kazan, que va comptar amb la seva presència a tres dels seus clàssics més celebrats: *A Streetcar Named Desire* (Un tranvia llamado deseo, 1951), *On the Waterfront* (La llei del silenci, 1954) i *Baby Doll* (1956); les dues primeres al costat de Marlon Brando —que el pas del temps ha establert com el seu millor acompanyant cinematogràfic— i amb el qual posteriorment va treballar a la que seria la seva primera i única incursió a la realització, *One-Eyed Jacks* (Un tipus dur, 1961), una pel·lícula que manté un deute històric pel que fa a la seva valoració i consideració artística i que passa per representar un dels millors westerns d'aquella etapa.

Si fem un repàs als títols on va participar Karl Malden, el llistat obtingut és d'un nivell incontestable i es pot exemplificar amb cinc mostres completament antagòniques que conformen aquesta filmografia: *Kiss of Death* (El beso de la muerte, Henry Hathaway; 1947), *I confess* (Jo confesso, Alfred Hitchcock; 1953) *On the Waterfront* (La llei del silenci, Elia Kazan; 1954), *Cheyenne Autumn* (El gra combat, John Ford; 1964) i *Patton* (1970). Són cinc títols de més d'una cinquantena de llargmetratges que demostren la capacitat que tenia d'infiltrar-se dins de qualsevol rol que li proposessin i que assimilava a la perfecció, ja fos des del personatge dolent de la història fins a l'amic del protagonista; des d'un capellà fins a un militar... Va treballar en tot tipus de gèneres i en tots va aconseguir uns resultats plenament satisfactoris.

Per aprofundir en aquesta anàlisi, podem dividir la seva carrera en tres grans períodes: l'inici, l'època d'èxits i l'etapa final, marcada pel seu pas a la televisió.

Els inicis com a intèrpret se situen als escenaris de Broadway, a final dels anys trenta. El paral·lisme amb Marlon Brando començava ja des d'un

primer moment, ja que ambdós actors —encara que Brando fos 12 anys més jove— mantindrien com ja hem assenyalat al començament de l'article una relació molt propera i que començaria per al gran públic als escenaris de Nova York amb la mítica representació de l'obra de Tennessee Williams *A Streetcar Named Desire*, que va estar en cartell entre 1947 i 1949, però que no va ser la primera col·laboració entre tots dos actors.

Entre les primeres representacions i l'obra teatral dirigida per Kazan, Malden va debutar al cinema a la producció *They Knew What They Wanted* (*Sabien què volien*, Garson Kanin, 1940), un drama romàntic protagonitzat per Charles Laughton i Carole Lombard que va significar el seu establiment momentani a Hollywood, ja que poc temps després Malden es va enrolar a l'exèrcit com a conseqüència de l'esclat de la II Guerra Mundial l'any 1939.

Alguns dels actors més famosos del Hollywood dels quaranta i cinquanta (Henry Fonda, Glenn Ford, Robert Ryan, Robert Mitchum...) participaren en aquest conflicte bèl·lic i Malden no en va ser una excepció. Després de l'experiència militar, el nostre protagonista va reprendre la carrera professional des d'un vessant doble: d'una banda, va tornar al cinema amb tot l'esplendor que li va permetre un film com *Kiss of Death* (*El beso de la muerte*, 1947); i de l'altra, va continuar amb la seva experiència iniciada al teatre a final dels trenta.

Abans del projecte que el catapultaria a la fama, Malden va participar en altres obres teatrals més secundàries com la titulada *Truckline Cafe*, escrita per Maxwell Anderson i en què va conèixer a Marlon Brando. Som a l'any 1946, però al 1947 encara aconsegueix un altre èxit de la mà d'en Kazan amb un escrit d'Arthur Miller, titulat *All My Sons*, en què demostra el talent teatral i confirma

la connexió professional que el duria a convertir-se en un aliat d'Elia Kazan en el sentit professional de la paraula.

Una vegada presentats els inicis, a mitges entre el cinema i el teatre, Malden comença, a partir de 1950 i de forma ininterrompuda, el recorregut esplendorós al cinema. Amb *The Gunfighter* (*El pistolero*, 1950), el western de Gregory Peck dirigit per Henry King, se situa a la sortida d'una cursa que començava ràpidament a omplir-se de títols que, entre la dècada dels cinquanta i seixanta, l'establiran com un dels secundaris més reconeguts d'aquest període de Hollywood.

Els cinquanta estaran marcats per la persona de Kazan, la figura de Brando i el seu debut a la direcció, un pas relativament ràpid que va cristal·litzar l'any 1957 amb un film emmarcat dins el gènere bèl·lic titulat *Time Limit* (*Llavis tancats*, 1957). Malden, com d'altres genis de la interpretació (James Cagney, Burt Lancaster, Marlon Brando o Charles Laughton, entre d'altres), també va optar als anys cinquanta per posar-se darrere les càmeres i afrontar així la direcció del seu primer llargmetratge com a realitzador —i, malauradament, darrer intent en tots els casos presentats.

Ja fos pel resultat a taquilla, per la temàtica del film, pel seu missatge o pel posicionament ideològic de l'actor, el resultat de totes aquestes pel·lícules no varen permetre la continuïtat d'aquests intèrprets en el paper de realitzadors i, en la majoria dels casos, aquestes pel·lícules varen quedar «maleïdes». El cas de Malden no va ser-ne una excepció i, com la majoria d'aquestes propostes, els valors artístics que tenen han passat injustament desapercibuts al llarg de la història.

L'argument de l'únic film de Malden tracta sobre la guerra de Corea, el primer conflicte enco-



On the Waterfront



bert entre la URSS i els EUA durant el període conegut com la guerra freda. El film es concentra a exposar un doble plantejament arran de l'empresonament d'un soldat nord-americà per part de l'exèrcit coreà. Richard Widmark interpreta el personatge protagonista que ha d'encarregar-se d'esbrinar si aquest soldat va passar informació d'una manera obligada o si simplement va optar per ajudar-se en un moment tan delicat psicològicament.

El punt de partida d'aquest film recorda la «justificació» del director Elia Kazan quan va filmar *On the Waterfront* (1954), en què posava de manifest la situació límit i la pressió a la qual es poden veure sotmeses les persones (en aquest cas, entre el poder de la màfia i la confessió com a testimoni d'un assassinat). Va ser un film en què destacava fonamentalment el guió, basat en contínues converses i rèpliques que en general va passar sense pena ni glòria. Martin Balsam i Rip Torn, altres il·lustres secundaris d'aquesta etapa, acompanyaven Richard Widmark com a protagonistes de la història.

Després d'aquest experiment com a director, Malden recuperaria la carrera com a secundari de luxe a la dècada dels seixanta i participaria a títols com el melodrama romàntic *Parrish* (Delmer Daves, 1961), *Birdman of Alcatraz* (L'home d'Alcatraz, John Frankenheimer; 1962). També és un període marcat per pel·lícules de l'Oest, possiblement el més visitat al llarg de la filmografia de l'actor: *The Hanging Tree* (L'arbre del penjat, 1959); *How the West Was Won* (La conquesta de l'Oest, 1962) i l'acomiadament de John Ford a *Cheyenne Autumn* (El gran combat, 1964).

Cada vegada més separat de les grans produccions i d'un nombre elevat de participacions —durant la dècada dels setanta destaquen *Patton*, de Franklin J. Shaffner, i un altre film ambientat a l'Oest, protagonitzat per una antiga estrella com William Holden i l'emergent Ryan O'Neal, amb Blake Edwards al capdavant, titulat *Wild Rovers* (Dos homes contra l'Oest, 1971)—, Malden acabaria compaginant el cinema amb la televisió, essencialment amb *The Streets of San Francisco*.

Una vegada finalitzada aquesta participació al costat d'un jove Michael Douglas, la resta de participacions varen consistir bàsicament en aparicions a capítols aïllats de diferents sèries i en títols menors, fins que es va retirar del cinema oficialment al 1987.

Abans d'acabar aquest recordatori sobre la figura de Karl Malden, hem d'assenyalar dos capítols més que caracteritzaren la carrera com actor professional i com a persona compromesa amb la persona d'Elia Kazan. En primer lloc, la famosa campanya publicitària que va protagonitzar als anys setanta i vuitanta i l'èxit aconseguit amb l'anunci d'una targeta de crèdit, American Express, que va tenir el recordat eslògan de *No surti de casa sense ella*.

Gràcies a la imatge que despenia com a actor, la confiança, la seguretat, la rectitud del seus personatges... Malden va tornar a recuperar part de la seva fama gràcies a la publicitat, en què la seva imatge quedarà per sempre associada a aquell mític anunci.

El darrer capítol, més polèmic i de caire personal, va ser el lliurament de l'Oscar honorífic al director d'origen grec Elia Kazan, al qual Malden devia una part essencial de la seva carrera i, encara que en desacord, com havia declarat a diverses entrevistes, amb la seva participació com a delator a la cacera de bruixes i amb la ideologia del director, ell va voler valorar la seva figura com a cineasta, ja que, a més de la labor com a realitzador de cinema, també va ser a la vegada un suport essencial a la seva vida com a actor.

Malden va ser un dels primers en aixecar-se a aplaudir Kazan ara fa ja deu anys, en aquella recordada data del 22 de març de 1999.

A partir d'ara serà considerat com un dels millors actors secundaris de la història del cinema, però en aquest cas, la valoració no serà gratuïta ni buida de contingut. Malden, igual que tota una història que comença amb noms com els de Peter Lorre, Walter Brennan, Shelley Winters, Thelma Ritter... per acabar amb els més actuals com Ed Harris, Judy Dench o Kevin Spacey, forma part de totes aquestes actrius i actors diferents que mereixen tots els reconeixements possibles per fer-ne constar l'immens talent i la capacitat per atreure l'atenció de l'espectador, moltes vegades amb interpretacions que no excedeixen els vint minuts a la pantalla i que, gràcies a la seva presència, un gran nombre d'estrelles del cinema clàssic i de l'actual se n'han servit per créixer, per engrandir la seva fama.

Els secundaris són un grup que cal reivindicar sempre, que treuen el seu talent a través de personatges de tot tipus de naturalesa i que són recordats amb la mateixa o més estima que els personatges principals, gràcies a la força, el sentiment i la classe que demostren a cada actuació seva al món del cinema: Karl Malden n'és un exemple paradigmàtic. Va ser un secundari en el temps filmic, però un mite de la interpretació cinematogràfica. ■

Un toque de canela

Sergio Fernández Pinilla*



Estructurat en primer plat, segon plat i postres, el film comença quan Fanis, professor d'astrofísica de la Universitat d'Atenes, rep l'anunci de la visita inesperada del padrí Vassilis, que, procedent d'Istanbul, ha de reunir-se amb la família després de trenta anys d'absència. Però Vassilis, mestre de Fanis en l'art culinari i existencial, mor a l'aeroport poc després d'iniciar el viatge. Aleshores Fanis decideix tornar a Istanbul, emprenent un recorregut envers el passat (a través de la rememoració de la infantesa) i envers el futur (per enterrar el padrí i tonar a veure Saime, l'amor de tota la vida). Com en (quasi) tots els films que tracten d'evocar un temps pretèrit per conduir-nos fins al moment actual, la major càrrega emocional procedeix dels *flashbacks* de les dues primeres parts del film.

En la primera, ambientada en la Constantinoble del 1959, el padrí Vassilis regenta una especieria, on ensenya el nét a assaonar el menjar, amb un pessic de canyella perquè la vida sigui més divertida. Alhora, el nin Fanis practica la saviesa adquirida amb Saime, mentre balla per a ell damunt la taula de rebotiga. En aquest bloc hi ha també l'admiració de Fanis per l'astronomia, paraula amb la mateixa arrel que gastronomia, i el paral·lelisme entre el món dels astres i les estrelles i el de les espècies (els dos inassolibles per a l'ull humà).

Una segona part molt més obscura documenta l'exili forçós que varen patir durant els anys seixanta

molts grecs residents a Turquia, com a conseqüència de l'enduriment de les relacions entre els dos països arran del conflicte per l'illa de Xipre. Boulmentis ha aportat a la trama notes autobiogràfiques, i certa dosi de suspens amb el missatge que el policia d'immigració xiuxiueja a l'oïda del pare de Fanis, i que, més endavant, se'ns revelarà.

Les postres narren la trobada de Fanis, trenta anys més tard, amb la Ciutat dels Somnis, amb la vella botiga d'espècies (és potser l'empolvorada que fa Fanis sobre les restes que queden en la taula de l'altell el moment més poètic i menys sobrecarregat del film), i, sobretot, amb una Saime ja convertida en dona del ... (qui ha gaudit una i altra amb *Érase una vez en América*, Sergio Leone, 1984, comprendrà el sentit dels punts suspensius). És la part més atípica, potser la més interessant, encara que tenc els meus dubtes sobre la idoneïtat de George Correface per al paper.

Del que no en tenc cap dubte és del despropòsit que comet Boulmetis en aplicar la tècnica digital en els escombratges amb què, després de cada el·lipsi temporal, recorre els racons de Constantinoble, la ciutat reconeguda com "la més bella món". Tot un atemptat contra aquest gresol de civilitzacions, i una incongruència amb el missatge "artesanal" que predica el gastronòmic film. ■

*Agraïment a l'equip RESEÑA que ens ha permès reproduir l'article.

Apunts a contrallum Identitats disoltes

Josep Carles Romaguera

La literatura del novel·lista grec Petros Markaris sempre ha permès que la realitat més actual i immediata es filtrés entre les trames policiaques protagonitzades per l'omnipresent detectiu Kostas Jaritos. Les seves pàgines fins aleshores sempre ha oferit un testimoni que descobreix tot allò que s'amaga darrere de la típica imatge de postal del considerat bressol de la cultura occidental, revelant obscures trames de corrupció vinculades a la celebració de les Olimpíades, aportant pertinents cròniques socials derivades dels conflictes que sorgeixen de la immigració il·legal, críticant rabiosament l'actitud mesquina dels mitjans de comunicació davant dels esdeveniments ocorreguts dins la societat. D'aquesta manera Kostas Jaritos es converteix en el transsumpte Petros Markaris mateix, un autor compromès amb la realitat del seu temps, que ens mostra el costat més sordid i gris d'Atenes, i, per extensió, de la majoria d'indrets del continent europeu.

És per aquest motiu que el fet de veure treballar junts Markaris i el cineasta Theo Angelopoulos —gairebé sempre associat en tasques de guionista amb Tonino Guerra— podria resultar d'allò més sorprenent, sobretot tenint en compte que el cineasta hel·lènic sempre ha estat interessat en la reflexió de caire històric —*El viaje de los comediantes* ('O Thiasos', 1975), *Alejandro el Grande* ('O Megalexandros', 1980), etc.— Però després del definitiu reconeixement internacional que va gaudir amb *Paisaje en la niebla* —'Topio stin omichli', 1988— Angelopoulos, a través de la realització d'*El paso suspendido de la cigüeña* ('To Météoro vima to pelargou', 1991), va decidir inesperadament modificar d'alguna manera la seva temàtica —encara que l'anterior pel·lícula esmentada ja ens n'avisava— i dirigir la seva atenció cap a una qüestió com és la de la immigració (il·)legal, que tan afecta a la societat i a la política gregues. A través d'una trama molt senzilla en la qual un periodista televisiu, Alexandre —així s'anomenen la majoria dels protagonistes dels seus films—, creu haver descobert en una imatge fugaç la presència, gaiebé espectral, d'un polític grec desaparegut en misterioses circumstàncies i del qual no s'havia tornat a saber res, la pel·lícula ens porta per una trama de caire policíac —indubtable aleshores la presència de Markaris— que al final esdevindrà secundària ja que allò que importa —indubtable aleshores la presència d'Angelopoulos— és la reflexió al voltant del concepte d'identitat nacional i personal.

El paso suspendido de la cigüeña se situa al punt límit, a la frontera —concretament la establerta entre Grècia i Albània, encara que aquesta dada no es faci explícita—, lloc aparentment de trànsit però on romanen els albanesos, però també els kurds, els turcs, els afganesos, etc., tots a l'espera d'una oportunitat que els permeti creuar cap una suposada "terra promesa". Un indret concret i alhora un instant determinat i significatiu per l'esdevenir de la Història més recent de la vella Europa; perquè precisament *El paso suspendido de la cigüeña* es desenvolupa dos anys després de la caiguda del mur de Berlín —símbol que establia la separació/distinció entre occident i orient—, la qual cosa va provocar les onades migratòries de la segona cap a la primera, i també es desenvolupa tot just en el moment en què s'iniciava el conflicte ètnic a l'extinta Iugoslàvia i que ens portaria al genocidi de Sarajevo. Cruïlla geogràfica i temporal, però també moral, gairebé metafísica, si tenim en conte que l'esperit contradictori propi dels humans fa que ens trobem davant la dissolució de les fronteres —la unificació del continent— i a la vegada de la reivindicació dels nacionalismes —els conflictes a la zona balcànica, però també a la caucàsica—. De forma suggerent, dissimulada, sense fer-se explícita, i sense que els diàlegs caiguen en l'obvietat o la retòrica, la pel·lícula d'Angelopoulos —però també de Markaris i Guerra— actua com a caixa de ressonància d'esdeveniments tan propers i immediats que ens fan pensar en el cineasta grec més com un visionari profètic que com un cronista històric.

L'inconvenient del film resideix, de nou, i com en ocasions succeeix en l'obra del cineasta grec, és que la seva mirada contemplativa, transmesa mitjançant els seus perllongats i estilitzats plans-seqüència, acaba convertint-se en una imposició estilística, enlluernadora, manierista, tècnicament impecable, que o bé serveix per dissimular certes mancances dramàtiques o bé per atorgar si cal una dimensió més hermètica al seu discurs, la qual cosa acaba per ensorrar-lo. En aquest sentit, Angelopoulos no presenta problemes d'identitat artística, sempre convençut de la validesa i l'eficàcia de la seva opció estètica, sinó més bé cau en certa prepotència o grandiloqüència —assumida, segurament, ja que de sobres és coneguda la bona consideració que te de si mateix—. Si bé aquest esdevé un escull relatiu quan l'espectador més predisposat es deixa portar per la ritualitzada posada en escena i acaba immersit no en una trama detectivesca, que tan sols serveix d'excusa, sinó en un determinat estat d'ànim, en què impera la incertesa, la soledat, l'estanyesa, i que comparteixen els protagonistes del film —el periodista superat per una realitat desconeguda i indesxifrable, no només pels mitjans de comunicació que utilitza, sinó per la seva pròpia mirada; i l'immigrant (suposat polític) sedentari per voluntat pròpia o proscrit per la civilització (?)—; protagonistes, uns i altres, condemnats a moure's per una *no man's land* que mira cap a un futur millor a través del cablejat telefònic. ■



(G)astronomia cinematogràfica

Carles Sampol

Hi ha ocasions en què un simple i detall serveix com a perfecta síntesi per explicar les coses més complexes. En dues seqüències determinades d'*Un toque de canela* ('Politiki kouzina', 2004), de Tassos Boulmetis, que es desenvolupen en una estació podem observar com a la primera se'ns indica que el tren realitza el trajecte Istanbul-Atenes, mentre que en la segona podem observar com el mateix tren, ara realitzant el trajecte a la inversa, va d'Atenes a Constantinoble. Curiosa variant toponímica que de rampallada pot passar desapercebuda i que tots aquells que desconeguin la rivalitat històrica existent entre grecs i turcs no comprendran, però un detall, aquest, sens dubte d'allò més significatiu i pertinent pel que fa a la temàtica que tracta la pel·lícula i d'allò més revel·lador ja que, traslladada la disjuntiva, a nivells estètics, les dues imatges resumeixen a la perfecció quines són les intencions de la pel·lícula en aquest sentit.*

A partir de la pròpia experiència autobiogràfica del director, nascut a Istanbul però de pares grecs que va veure com la seva família era deportada cap a Atenes i que, tres dècades després, va tornar a la ciutat del Bòsfor, *Un toque de canela* explica precisament el periple viscut per tantes famílies gregues instal·lades a Turquia i que varen haver de tornar cap al seu país on, tal i com es diu a la pel·lícula, semblava que tampoc els volguessin per no considerar-los grecs. A l'entorn d'aquest periple i les conseqüències que representa no només a nivell polític, sinó també cultural, gastronòmic i fins i tot sentimental, s'organitza una pel·lícula que té com a protagonista un expert (g)astrònom que a través de diversos flashbacks, i mentre espera la sempre ajornada tornada del seu padrí a casa, recorda aquells esdeveniments. Pel·lícula prenyada de nostàlgia i humanitat —encara que per moments, i el símil aquí és obvi, massa edulcorada—, contràriament però a allò que podria semblar, tractant-se d'una pel·lícula en què la presència dels esdeveniments històrics és aclaparadora i són tan determinants per a la trama, l'opció elegida pel seu director no obeeix a criteris realistes.

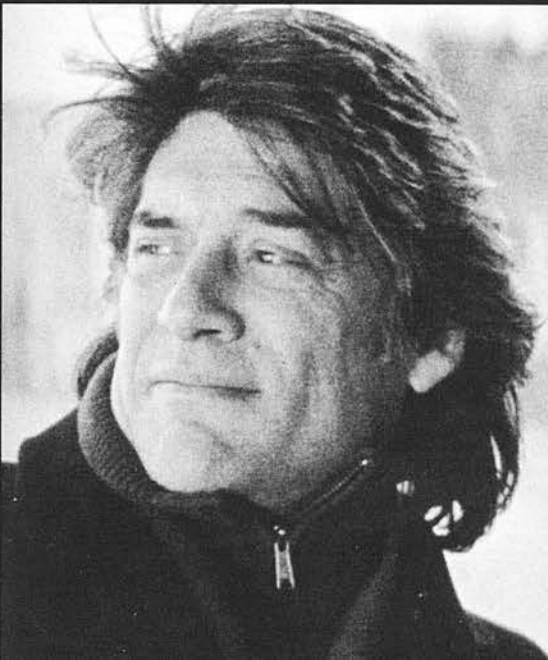
I aquí és on precisament apareix la disjuntiva al principi assenyalada, en el sentit que *Un toque de canela* és una pel·lícula de caire històric però les seves imatges no busquen de cap de les maneres una reconstrucció de caire realista, sinó que aposten per l'onirisme i, en algun moment puntual, pel surrealisme. De la mateixa manera, malgrat la pel·lícula conté esdeveniments certament dramàtics sobre aquesta mena d'apàtrides forçats, el to d'aquesta barreja d'elements malencònics amb altres de còmics, fins al punt d'atrevir-se amb l'humor més absurd. El problema és que tots aquests ingredients acaben sent excessius i si bé al llarg de la projecció l'espectador es troba envoltat d'una atmosfera agradable, desimbolta on irromp la comicitat o la màgia, el conjunt

sembla massa carregat d'espècies. Les referències poden ser nombroses, però evidentment és innegable que Federico Fellini n'és la més òbvia, per l'intent que fa la pel·lícula de dissoldre les fronteres entre allò realista i allò imaginari. Emir Kusturica o Jean-Pierre Jeunet, ambdós deixebles del mestre italià, també poden servir, si bé Tassos Boulmetis no evidencia la capacitat metafòrica, però tampoc la grandiloquència estètica ni el to grotesc, del serbi, ni tampoc el poder visual, però tampoc la visió hipertrofiada, del francès. Almenys no s'arriba a l'apocament d'un Giuseppe Tornatore.

Inevitablement irregular, però sens dubte feta amb un seguit de bones intencions, *Un toque de canela* es digereix amb gust agredolç, encara que és força embafadora la part final, espècie de minimeleodrama que afegeix un element més a un menú amb massa assaonament. Al cap i a la fi, la pel·lícula acaba funcionant a través de la senzillesa i el to afaible amb el qual es descriuen els personatges o quan s'allibera definitivament i s'arrisca en favor de la imaginació. Així les coses, funciona com una crònica d'una infància determinada per les circumstàncies històriques on se'ns parla d'amors impossibles, de famílies solidàries però separades, dels lligams entre l'astronomia i la gastronomia, de com una i l'altra ens expliquen el món i la vida. I un es pot conformar amb pel·lícules com aquestes que extreuen la nostra complicitat i el nostre sentit crític més benèvol. ■

NOTA

(*) Constantinoble rep el seu nom de l'emperador Constantí, que la va convertir en capital de l'Imperi romà d'Orient l'any 330 dC. Els grecs la segueixen anomenant així. Quan Constantinoble a l'any 1453 va caure en mans dels turcs, la van anomenar Istanbul. No va ser fins al 1922, però, que el govern turc de Mustafa Kemal la va rebatejar amb l'actual denominació oficial, Istanbul.



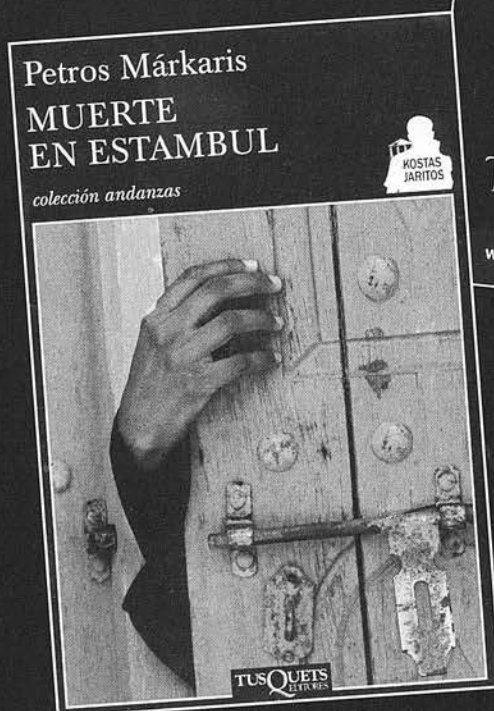


A les 19.00 hores

24 DE SETEMBRE
 conversa col·loqui amb l'escriptor
 grec Petros Màrkari al voltant de la
 novel·la *Mort a Istanbul* i tot el món
 literari del comissari Kostas Haritos.

A continuació projecció de la
 pel·lícula
*Politiki
 kouzina* (A
 touch of
 spice, 2003),
 de Tassos
 Boulmetis.

Sopar grec
 Restaurant
 Mel d'Abella
 Telèfon
 971 725 259



¿QUIÉN ES
 KOSTAS
 JARITOS?

TUSQUETS
 EDITORES
www.tusquetseditores.com

Les pel·lícules del mes de setembre

Cinema & Jazz Voyeur

A les 19.00 hores

24 DE SETEMBRE

Cuina i cinema: Grècia

Un toque de canela (2003-VOSE)

Tassos Boulmetis

A les 19.30 hores

Cinema & Jazz Voyeur (Spike Lee & Terence Blanchard)

16 DE SETEMBRE

When the Levees Broke. I i II part (2006-VOSE)

Spike Lee

A les 19.30 hores

Cinema & Jazz Voyeur (Spike Lee & Terence Blanchard)

23 DE SETEMBRE

When the Levees Broke. III i IV part (2006-VOSE)

Spike Lee

A les 19.30 hores

Cinema & Jazz Voyeur (Spike Lee & Terence Blanchard)

30 DE SETEMBRE

Miracle at St. Anna (2008-VOSE)

Spike Lee

FITXES TÈCNIQUES

Un toque de canela

Nacionalitat i any de producció: Grècia, 2003

Títol original: *Politiki Kouzina*

Director: Tassos Boulmetis

Guió: Tassos Boulmetis

Fotografia: Takis Zervoulakos

Música: Evanthia Reboutsika

Muntatge: Yorgos Mavropsaridis

Intèrprets: George Corraface, Ieroklis Michaelidis,

Renia Louizidou,

Tamer Karadagli

Miracle at St. Anna

Nacionalitat i any de

producció: EUA, 2008

Títol original: *Miracle St St. Anna*

Anna

Director: Spike Lee,

Guió: Spike Lee, James

McBride

Fotografia: Matthew

Libatique

Música: Terence Blanchard

Muntatge: Barry Alexander

Brown

Intèrprets: Derek Luke,

Michael Ealy, Laz Alonso,

John Turturro



When the Levees Broke

Nacionalitat i any de

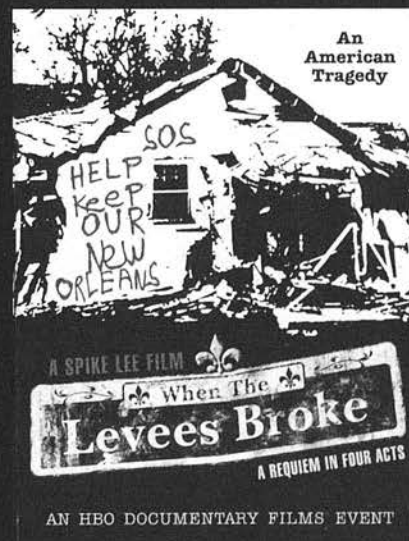
producció: EUA, 2006

Títol original: *When The Levees Broke*

Director: Spike Lee

Guió: Spike Lee

Documental



LA TEVA NÒMINA A SA NOSTRA
TRANQUIL·LITAT



Per a més informació
www.sanostra.es



"SA NOSTRA"

CAIXA DE BALEARS